

S DEM INHALT

OSA

Aichinger: Weiße Chrysanthemen

s Bender: Wunschkost

isch: Menschenfloh

PSATZE

o: Zu Gedichten von

hold Zickel

Held des Romans und die Erzählform

träge von Alain Robbe-Grillet, ns G. Reiss, Norbert Miller 3/1958

HANSER

## AKZENTE

# herausgegeben von Walter Höllerer und Hans Bender

## HEFT 3 · JUNI 1958

DIE »AKZENTE« erscheinen zweimonatlich. Bezugspreis halbjährlich 7,50 DM, zuzügl. –,60 DM Versandkosten. Berechnung halbjährlich bei Auslieferung des ersten Heftes. Abbestellmöglichkeit bis 4 Wochen vor Ablauf des Halbjahres. Auslandspreis jährlich 17,50 DM, einschließlich Versandkosten. Einzelheftpreis 3,– DM. Zuschriften und Einsendungen ausschließlich an die Schriftleitung »Akzente«, Frankfurt /Main, Arndtstraße 25, erbeten. Für unaufgefordert eingesandte Manuskripte ohne Rückporto wird keine Gewähr übernommen. Nachdruck eines Beitrages während der gesetzlichen Frist nur mit Genehmigung des Verlages · © 1958 by Carl Hanser Verlag München · Konten: Postscheckamt München, Kto. 7715; Postscheckamt Berlin-West, Kto. 50076; Süddeutsche Bank AG, Depka Maximilianstraße, Kto. 100511; Bayer. Gemeindebank. Kto. 6036; Bayer. Vereinsbank, Kto. 203086 · Gesamtherstellung: Buchdruckerei AG Passavia, Passau · Umschlag: Hotop · Gedruckt in der Monotype-Bembo-Antiqua

## HUGO LYCK · MARIGNANO

OHER? Wohin? So frag doch Freund!
Weißt du? Weiß nicht. So frag doch Freund!
Der Feldherr weiß. Wo ist der Feldherr?
Wir fragen Jahr um Jahr um Jahr.
Der Feldherr gab nicht Antwort.

Du blutest auch. Warum? Wozu? Weißt du? Weiß nicht. Wozu? Warum? So frag doch Freund. Du blutest auch! Wir bluten Kopf an Kopf. Der Feldherr hat noch keine Zeit.

Zur weißen Stadt am blauen Meer. Der Feldherr wollte kommen. Doch kam er nicht. So frag doch Freund! Oh weiße Stadt! Oh blaues Meer! Den Feldherr her! Den Feldherr her! Personen

DER GENERALIN
EINE BLUMENFRAU

ER GENERAL (ein alter Mann): Wir sollten Kohlen bestellen. Die Generalin: Ich warte auf die Frau, die mir die Blumen bringt. Weiße Chrysanthemen für die Gräber. Ich habe eine neue Blumenhandlung entdeckt. Nicht groß, aber anständig. Sie kommen ins Haus.

GENERAL: Weiße Chrysanthemen? GENERALIN: Ja. Für die Gräber.

GENERAL: Hier wird an alles gedacht: Weiße Chrysanthemen für die Gräber, Birnen, um sie einzulegen, Federn für die Kissen, sie müssen neu aufgefüllt werden!

GENERALIN: Ich verstehe dich nicht.

GENERAL: Alle werden bestellt: Äpfelfrauen, Birnenfrauen, Blumenfrauen. Alle, um abzulenken.

GENERALIN: Wovon?

GENERAL: Von den Männern, die die Kohlen bringen sollen. Jedes Jahr werden bei uns die Kohlen zu spät bestellt, immer versäumen wir den Stichtag und bezahlen zu teuer. Und wenn es auf dich ankäme: es würden überhaupt keine Kohlen bestellt!

GENERALIN: Erst seit der Kohlenladen von dieser Frau übernommen wurde; ich habe eine Abneigung gegen sie.

GENERAL: Von der Frau übernommen? GENERALIN: Ja. Der Mann ist gestorben.

GENERAL: Das wußte ich nicht.

GENERALIN: Und ein anderer Laden ist nicht in der Nähe.

GENERAL: Ich gehe jetzt hin. Ich kenne weder die Frau noch den Mann gut, aber ich will es warm haben, wenn der Winter kommt.

GENERALIN: Beruhige dich!

GENERAL: Und ich will spazierengehen. Ohnehin dachte ich gerade

über ein Ziel nach.

GENERALIN: Außerdem ist heute Sonntag. GENERAL: Sonntag? Und deine Blumenfrau?

GENERALIN: Sie kommt eben auch sonntags. Das ist es.

GENERAL: Das ist es! Fahren nicht die Taxis auch sonntags? Weshalb nimmst du keins, läßt dich zur Bahn fahren und kommst zu Fuß zurück? Weshalb nicht? Das wundert mich! Hätten die Kindergärten heute offen, ich glaube, du würdest zehn kleine Kinder anmelden, die es gar nicht gibt. Nur aus Sympathie. Aber die Kohlen, die Kohlen bestellst du nicht! Weil sonntags nicht auf ist oder weil dir die Frau nicht gefällt.

GENERALIN: Weil mir die Frau nicht gefällt. Aber morgen gehe ich hin. GENERAL: Morgen zahlen wir teurer, morgen ist der Stichtag vorbei. Heute ist Winter, heute schon, hörst du! Heute! (Es klingelt draußen)

GENERALIN (erregt): Das wird die Blumenfrau sein. (Sie geht hinaus, um zu öffnen.)

GENERAL: Weiße Chrysanthemen, weiße Chrysanthemen!

GENERALIN (die zusammen mit der Blumenfrau wieder eingetreten ist): Das ist die nette, freundliche Blumenfrau, mein Lieber, von der ich dir erzählte. Und ob du's glauben willst oder nicht, du siehst ja jetzt: Sie kommt auch sonntags! Sie kommt ins Haus. Bis in den vierten Stock.

GENERAL: Diese Menge!

Blumenfrau: Weiße Chrysanthemen. General: Ich erwartete nichts anderes.

GENERALIN: Das ist recht, meine Liebe, das ist schön, was Sie uns da bringen! Das wird den Gräbern erst das rechte Ansehen geben.

GENERAL: Unsere Gräber hätten ohnehin das rechte Ansehen, auch ohne Chrysanthemen. Auch, wenn nur der grüne Rasen darüber wäre, auch wenn nur die bloße Erde –

GENERALIN: Aber so haben sie mehr von dem rechten Ansehen.

GENERAL: Mehr von dem rechten - (ist in größter Aufregung)

Blumenfrau: Darf ich die Blumen hier abstellen? (Deutet auf eine dunkle Ecke des Raumes.)

GENERALIN: Freilich, meine Beste! (Verzückt) Wie sie leuchten!

Blumenfrau: Ja, schön sind sie. Aber zu warm sollen sie es auch nicht haben.

GENERAL: Nein. Zu warm haben sie's nicht.

GENERALIN: Dafür sorgen wir schon.

BLUMENFRAU: Sonst verbürgen wir uns nicht dafür, daß sie am Stichtag für den Blumenschmuck den Glanz noch haben.

GENERAL: An welchem Stichtag?

GENERALIN (strahlend): Für den Blumenschmuck.

GENERAL: St. Valentin?

GENERALIN: Nein! Verstehe doch recht, Lieber: der Stichtag für den Blumenschmuck.

GENERAL: Das überrascht mich.

GENERALIN: Nicht wahr?

GENERAL: Er fällt mit dem für die Kohlen zusammen.

GENERALIN: Er ist nicht jedes Jahr. Nur alle – (sieht fragend zur Blumenfrau hinüber)

Blumenfrau: Alle siebzig, achtzig Jahre.

GENERALIN: Deshalb weiß auch nicht jeder davon. GENERAL: Sicher. Die mit fünf Jahren sterben, die nicht.

GENERALIN: Deshalb dachte ich – GENERAL (scharf): Was dachtest du?

GENERALIN: Daß wir ihn nützen sollten! Daß wir die Gräber schmükken sollten, solange es Zeit ist: die Gräber unserer Großeltern und Eltern, aller unserer näheren Verwandten, aller unserer – (holt Atem)

GENERAL: Daran dachtest du?

GENERALIN: Ja. Und nicht nur daran. (Lächelt schelmisch) Ich dachte auch daran, möglichst jetzt schon unsere eigenen Gräber zu schmücken!

GENERAL: Unsere eigenen? GENERALIN: Ja, Lieber.

GENERAL: Zu diesem Zweck müßten wir drunter liegen.

GENERALIN: Wir müßten es nicht gerade. Wir müßten es nur innerhalb von – (sieht wieder fragend zur Blumenfrau hinüber)

BLUMENFRAU: Drei Wochen.

GENERALIN: Ganz recht. Von drei Wochen. BLUMENFRAU: Aber jeder Tag früher ist besser.

GENERAL: Das leuchtet mir ein.

GENERALIN: Natürlich. Was denkst du, Lieber, ob wir nicht bereits in vierzehn Tagen alles -

GENERAL: Alles?

GENERALIN: Nun eben -

GENERAL: Weshalb nicht schon in acht Tagen? Oder besser noch in drei Tagen? Oder am besten heute, heute noch vor dem Mittag,

noch ehe alle Kirchgänger nach Hause kommen?

GENERALIN: Liebster!

Blumenfrau (bescheiden): Die Herrschaften schräg gegenüber haben chinesische Blattpflanzen bestellt. Und die weiter hinunter zur Kirche Tulpen.

GENERALIN: Tulpen!

GENERAL: Wären auch eine Idee.

GENERALIN: Aber weiße Chrysanthemen sind besser. (Ängstlich zur

Blumenfrau) Oder?

Blumenfrau: Sie haben's in sich. Generalin (begeistert): Hörst du?

Blumenfrau: Sie leuchten auch noch, wenn alles andere matter wird.

GENERALIN: Für Frische wird gesorgt?

Blumenfrau: Ja. Aber die Blumen müssen bald hinausgebracht werden, damit sie feucht bleiben.

GENERALIN: Wir fahren gleich!

Blumenfrau: Möglichst drei Tage vor dem Begräbnis.

GENERAL: Da sterben wir gerade.

BLUMENFRAU: Dann eben einen halben Tag früher.

GENERALIN: Wie machen es die andern?

BLUMENFRAU: Die meisten Herrschaften nehmen ein Taxi – direkt hinaus. Manche fahren auch mit dem Autobus und steigen auf die Straßenbahn um, aber die wenigsten –

GENERALIN: Lieber, wir fahren gleich! Es ist Sonntag, und ich habe Sorge, daß die wenigen Taxis in der Umgebung alle schon vergeben sind.

GENERAL (ruhig): Gleich?

GENERALIN: Ja, gleich. Wir essen spät zu Mittag, ordnen dann unsere Sachen –

GENERAL: Und sterben gegen sechs? GENERALIN: So dacht ich mir's.

GENERAL: Wenn ich es recht verstand, will unsere Gasse wegen dieses

Stichtags für Blumenschmuck aus dem Leben scheiden?

Blumenfrau: Einige Herrschaften haben sich schon entschlossen, wenn auch beileibe nicht alle.

GENERAL: Das wundert mich.

GENERALIN: Mich auch.

Blumenfrau: Die schönsten Gräber werden prämiiert.

GENERAL: Das ist mir bereits klar.

GENERALIN: Welche Familien haben sich denn schon entschlossen?

Blumenfrau: Die Namen darf ich nicht nennen.

GENERALIN: Hörst du? Am besten, wir entschließen uns gleich! Wenn wir noch zögern, kommen uns alle andern zuvor.

GENERAL: Ja. Dann kommen sie uns zuvor. GENERALIN (eifrig): Es liegt an uns, Alfred.

GENERAL: Noch eine Frage. BLUMENFRAU: Eine Frage?

GENERAL: Sie betrifft die Bewölkung über den Friedhöfen.

Blumenfrau (die blässer geworden ist): Die Bewölkung über den Friedhöfen?

GENERAL: Ich meine: an dem Stichtag für Blumenschmuck, an diesem Tage nach unserem Tod. (Ohne sie zu Wort kommen zu lassen)
Wird sie resedenfarbig, rosig oder blaßgrün sein?

BLUMENFRAU: Resedenfarbig, rosig oder blaßgrün?

GENERAL (schärfer): Ich frage: Wie wird der Himmel sein? Feucht, blaugrau, ähnlich dem Straßenpflaster in der Dämmerung am Samstagnachmittag oder den Federn der Tauben, die morgens auf dem Kirchplatz kurz aufsteigen?

BLUMENFRAU: Ähnlich dem Straßenpflaster in der Dämmerung oder den Federn der –

GENERAL (tritt auf sie zu): Ich frage. Und ich sage dir: Du weißt es. Rot wird er sein, der Himmel, zerfetzt und kochend!

Blumenfrau: Ich weiß nichts, ich kann nichts sagen, ich -

GENERAL: Hebt euch jetzt hinweg!

(Blumen und Blumenfrau sind verschwunden, zwei helle, etwas rötliche Flecken sind von der Sonne auf dem Parkett.)

GENERALIN (zum General): Wohin gehst du?

GENERAL: Die Kohlen bestellen. Anschließend will ich noch die Tauben auf dem Kirchplatz füttern.

## LESLIE MEIER · DREI GEDICHTE

EINE Freunde sagen: Leslie Meier, sing uns ein Lied, Das uns so leicht keiner singt!
So hebe ich also meine Stirne aus Eternit
Sicher und unbedingt.

So hebe ich meinen Kopf in der für mich bezeichnenden Art -: Ich für meine Person Rechtfertige schließlich allein meine Gegenwart, Aber wer bin ich schon?

Durchgetretene Füße und ausgeleierte Schuh, So lieg ich träge, quer über dem Meridian. Bald schnüre ich meinem Gehirn die Kehle zu, dem gefräßigen Kormoran.

Doch im Juli, unter dem Sonnensegel Verweilt einen Augenblick. Dort les ich den Teen-agers aus den Därmen der Vögel Ein dürftiges Geschick.

Ich blicke ernsthaft durch meine Brille, sechs Dioptrien, In den pompösen Verfall. Dies Auge, auf Abruf von den Göttern entliehn, Mißtraut dem Sonnenball.

Ich fege alle Hoffnungen von unserm Tisch Zehn Jahre nach Oradour. Ich sitze in meinem Sessel aus grünem Plüsch. Ich besinge die Müllabfuhr. ESLIE Meier trägt seine Haare zurückgekämmt.

Seine Existenz reicht vom Sirius bis zum Absatz, dem schiefen.

Was ihm der Tag in die hirnene Reuse schwemmt,

Furcht und Vernunft, die üblichen Hieroglyphen.

Leslie Meier dreht den Kopf nach den alten Gesetzen, Er merkt, die Welt besteht aus Blut und Benzin. Wenn ihn die Furien über den Schotter hetzen, Siehe, er weiß, sie erkennen ihn.

Dieser Mann ist sicher einer der allergeringsten, Verlaust und verliebt und verrückter Gedanken voll, Vom Phosphor erleuchtet und ohne Hoffnung zu Pfingsten Gibt er die Welt zu magischem Protokoll.

Seine Seele ist ein Star mit zerfleddertem Flügel, Geblendeten Auges, sein Flöten tönt fürchterlich –: Reiche mir einer der Herrschaften bitte den Spiegel, Alle andern Gesichter langweilen mich.

Leslie Meier beherrscht die Ironie dritten Grades, Er ist arm und er treibt mit sich selbst und dem Irrsinn Verkehr. Er ist finistischer Dichter, sein fades Einsiedlerfleisch läuft immer neben ihm her. Schwenken die Winde, fallen sie nördlich In die Weiten von Sauerstoff – Mistblondes Mädchen, spiele du zärtlich Mit dem Ohr des Raskolnikoff... Fast ist es Nacht, und die bläuliche Molke Mit Schwärze versetzt; Und die große, verlorene Lämmerwolke Löst und verteilt sich jetzt.

Vom billigen, gelben Cider betrunken,
Ins Dunkel gestreckt -:
Ab mit den Wolken, den himmlischen Dschunken
Segelt mein Intellekt.
Dein Scheitelstrich, deine Augenränder,
Soweit sind die Kreise gespannt;
Schiebt sich unter die Achselbänder
Meine Hand, meine rechte Hand.

Ich bin, der ich gerade bin, ich lieg auf der Seite Unter des Mondes messingfarbenem Kris. Dreiundfünfzigeinhalb Grad nördlicher Breite, Im Gebüsch, in der Finsternis. Ich spüre das harte Gras unterm Ellenbogen Und ich rieche den Fluß. Das Plankton sinkt, die künftigen Monologe, In das mürbe Netz zwischen Hirn und Sympathikus.

# DER HELD DES ROMANS UND DIE ERZÄHLFORM (II)

Auf mannigfachen Wunsch führen die AKZENTE die im Heft 1 dieses Jahrgangs angeregte Diskussion über die Möglichkeiten des modernen Romans weiter. – Hans S. Reiss lehrt Germanistik und vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität London, zur Zeit als Gastprofessor an der Universität Montreal in Kanada. Er stellt seine Zusammenschau unter den Gesichtspunkt des Experiments. – Norbert Miller aus Frankfurt am Main geht auf eine symptomatische Stilform des Romans ein und interpretiert ihre verschiedene Herkunft und Wirkung. – Der Beitrag von Alain Robbe-Grillet aus Paris wurde in Frankreich als eine Art Manifest für den modernen Roman gewertet.

# HANS S. REISS · STIL UND STRUKTUR IM MODERNEN EUROPÄISCHEN EXPERIMENTELLEN ROMAN

ft werden Romane wegen ihres Themas oder wegen gewisser Ansichten, die von Charakteren des Romans vertreten sind und die gar nicht unbedingt der Intention des Romans entsprechen, verworfen. Oder ein Betrachter ist derartig von seiner konventionellen Vorstellung befangen, daß er nicht in der Lage ist, Neues zu würdigen, und so verwirft er einen neuartigen Roman nach dem geheiligten Prinzip, alles Alte sei besser; er lehnt die moderne Erzählungsart ab, weil sie nicht mit seinen Vorstellungen und Vorurteilen übereinstimmt. Er ist nicht in der Lage, der Abenteuerlust moderner Dichter gerecht zu werden. Er will es nicht wagen, das zu erkennen, was den modernen Romandichter zum Wandel, zum Experiment treibt, und er weigert sich, die Gründe zu verstehen, die ihn dazu treiben.

Gibt es Gemeinsamkeiten zwischen den großen Romandichtern Europas im frühen 20. Jahrhundert: Dies ist hier die Frage. Die Werke von Joyce und Huxley, von Dorothy Richardson und Virginia Woolfe, von Proust und Gide, von Thomas Mann und Kafka, von Musil und

Broch tragen zwar zunächst das Zeichen der besonderen Individualität ihres jeglichen Schöpfers; aber es lassen sich doch gemeinsame Züge erkennen. Das Werk aller dieser Dichter, wenn auch in verschiedenem Maße, verrät die Lust am Experiment. - Um die volle Bedeutung des Experimentierens zu erkennen, muß man zunächst fragen, woher diese Lust kommt. Ohne etwas von den Ursprüngen dieses Experimentierens zu wissen, ist es unmöglich, die Art und Reichweite der Experimente zu erkennen. Da eine ins einzelne gehende Stiluntersuchung hier unmöglich ist, so hat eine Betrachtung der Ursprünge des Experimentierens noch den Vorteil, daß man dabei in den Vorgang der Wandlung des Erzählens eindringt. Wer mit der Sprache und Dichtung experimentiert, besitzt den Willen anders zu schreiben, als vorher gebräuchlich war. Der Wandel im Stil und der Struktur ist nichts Neues im Roman. Wie alle Gattungen der Literatur ist auch der Roman nicht unbeweglich geblieben, aber in diesem Falle hat der Wandel die Grundlagen der traditionellen Gattung selbst verändert. Wenn der Roman, wie der englische Romandichter Edward Morgan Forster behauptet, nur Geschichten erzählt, dann waren moderne Romandichter nicht damit zufrieden, eine Geschichte zu erzählen, sondern ließen das Erzählen selbst zum Thema der Erzählung werden und analysierten den Stoff und die Erzählungsart des Erzählers. Die Analyse des eigenen Bewußtseins wurde zum Thema für den modernen Erzähler. Dies wirkte sich wiederum auf seine Erzählungsart aus und regte ihn dazu an, das Seelenleben zu schildern, flüchtige Gedanken im Fluß des Bewußtseins darzustellen. Das Werk Freuds und Jungs war zwar kaum die Ursache des Entstehens des Bewußtseinstrom-Romans, noch braucht es wesentlich dazu beigetragen zu haben, aber das gleichzeitige Emporkommen der psycho-analytischen Schule und den Versuch, jenseits der ausgearbeiteten, geordneten Rede zu den noch halbgeformten Gedanken und Gefühlen durchzudringen, kann man kaum als Zufall betrachten.

Diese Veränderung im Bewußtsein des Erzählers ist jedoch keine Einzelerscheinung; zweifellos gibt es Parallelerscheinungen auf anderen Gebieten des geistigen Lebens, wie es z. B. Ronald Peacock in seinem hervorragenden Vortrag vor dem OxforderKongreß der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen über »Abstraction in modern Science, Art and Literature« dargestellt hat.

Es gibt viele derartige Parallelen, und oft mag es so aussehen, als ob irgendein Gebiet des geistigen Lebens das Werk eines Erzählers völlig bestimmt hat; nichtsdestoweniger ist dies eine Täuschung, denn für einen Dichter gibt es keine größere Macht, als die literarische Tradition seiner Sprache. Wandel in der Welt der Ideen kann für einen Dichter nur durch Wandel in der Welt der Sprache wirklich werden. Ein Dichter mag fühlen, daß er etwas Neues zu sagen habe, aber neue Ideen sind für sein Werk nur von bestimmender Bedeutung, wenn sie darin verwoben sind. Ein wirklicher Wandel seiner Anschauung sollte als Wandel seiner Darstellungsart, der Form, und nicht des Stoffes seines Werkes, Ausdruck finden.

Das Experimentieren im modernen Roman ist das Ergebnis einer immer klarer werdenden Erkenntnis, daß die Formen des Erzählens der Forderung des Tages nicht mehr genügen. Die alten Erzählungsarten sind alle abgeschmeckt geworden; da aber die modernen Dichter doch noch von Abenteuerlust beseelt waren, so waren sie dazu verleitet, etwas Neues zu versuchen. In den altehrwürdigen Erzählungsarten des 19. Jahrhunderts weiterzuschreiben, war für die äußerst subtilen Dichter des 20. Jahrhunderts kaum mehr möglich. Das Experiment wurde den modernen Dichtern auf zweifache Weise aufgezwungen. Sie wollten den Zug zum Realismus und Naturalismus weiterverfolgen und die früheren Realisten und Naturalisten in der mikroskopisch genauen Beschreibung der Außenwelt noch weiter übertreffen. Um dies zu erreichen, wandten sie den Blick nach innen und wollten ein Bild des inneren Lebens der Charaktere darstellen, wodurch man allein die äußere Welt erblicken sollte. Auf diese Weise wichen sie immer mehr von ihrer ursprünglichen realistischen oder naturalistischen Intention ab, und es entstand eine symbolische Darstellungsart.

Die experimentellen Romandichter bildeten also einen Teil der totalen literarischen Revolution, die einen wesentlichen Wandel der literarischen Vergangenheit auf verschiedenen Fronten bedeutet, denn was eine wahre Revolution kennzeichnet, ist der Zusammenbruch der literarischen Konventionen, nicht nur in einem Aspekt oder in einer Gattung, sondern in verschiedenen Aspekten und Gattungen. Dies geschieht nicht so leicht; es genügt nicht, daß literarische Traditionen erschöpft sind, sondern es ist notwendig, daß man fühlt, die Traditionen seien nicht mehr die angemessenen Ausdrucksformen für

die Ideen einer Epoche, oder um es genauer zu sagen, für die Ideen eines Dichters. Aber nicht nur ein Wandel im Reiche der Ideen wirkt sich auf die Literatur aus, sondern auch ein Wandel im gesellschaftlichen Leben. Die sich immer weiter verbreitende Verstädterung des modernen Lebens wird zu einem bedeutsamen thematischen Hintergrund des modernen Romans. Diese Entwicklung des gesellschaftlichen Lebens hat auch ein neues Lesepublikum geschaffen. Die Bildung des Menschen hat zweifelsohne dem Roman mehr Leser zugeführt, aber dies bedeutet nicht, daß es deshalb intelligentere Leser sind. In England wenigstens stuft man das Lesepublikum heutzutage in drei Gruppen - high-brow, middle-brow und low-brow, also Leser mit hohen, mit mittleren und geringen geistigen Ansprüchen - ein. Und der experimentelle Romandichter schreibt vor allem für ein gebildetes Lesepublikum. Ein solches Publikum ist sehr wählerisch und äußerst kritisch. High-brow Leser sind nicht unbedingt wahrhaft gebildet oder gar weise, aber sie sind mit den Popularideen des Tages vertraut. Für derartige Leser zu schreiben ist nicht leicht. Eine Dichtung wird deshalb notwendig, welche der Wissenschaft ihren Tribut zollt. Der moderne experimentelle Erzähler muß sich mit diesem differenzierten Leserpublikum auseinandersetzen, und seine Experimente sind das Ergebnis einer doppelten Anstrengung: eine Geschichte zu erzählen und den kritischen Geist des modernen Lesers zufriedenzustellen. Er muß also ein Niveau erreichen, das von dem faktischen Wissen seines Lesers oder mindestens durch das ihm zur Verfügung stehende Konversationslexikon bestimmt ist. Diese Erkenntnis der Differenziertheit seiner Leser zwingt die modernen Romandichter, ihr Werk durch Ironie und andere Vorbehalte zu schützen.

Sie machten ausgiebigen Gebrauch von dem Recht des Verfassers zur Distanzierung, um absichtlich eine Situation zu beschreiben, die wahrhaft zweideutig ist. Sie wollten sich nicht in einer eindeutigen Lebenshaltung festlegen, die altmodisch oder banal oder logisch unhaltbar erscheinen mag.

Ein anderer Aspekt des Emporkommens einer städtischen technologischen Gesellschaft ist der andauernde Mißbrauch der Sprache. Die Nachfrage nach immer mehr Gedrucktem führt zum inflationären Gebrauch der Worte, was sie immer mehr entwertet. Wachsamkeit allein genügt nicht mehr, und die Dichter fühlen sich gezwungen, mit

der Sprache selbst zu experimentieren. Dies wurde noch dadurch verstärkt, daß philosophische Terminologien heute keine Allgemein-

gültigkeit mehr besitzen.

Doch sind viele Faktoren hier im Spiele. Trotz aller Proteste, die man nicht immer ernst nehmen muß, wollten moderne Dichter das, was sie zu sagen haben, dem Leser mitteilen; aber außerdem haben sie ihr Werk mit hohem Ernst betrachtet. Ob sie ihrem Werk etwas mehr Ernst zumessen, als es verdient, mag dahingestellt bleiben. Aber es ist ihnen auf alle Fälle ein sehr hohes, wenn nicht allzuhohes Verantwortungsgefühl sowohl in der Überprüfung des Gebrauches ihrer Sprache wie auch in ihrer Haltung zu den Formen der Romane gegeben. Für sie gab es nicht mehr das flüchtige Hinschreiben von Romanen, wie es im 19. Jahrhundert noch gang und gäbe war. Für sie galten nicht mehr die planlosen Kompositionen eines Dickens, Balzac oder Dostojewskij als Leitbilder, sondern in der Nachfolge von Flaubert und Henry James schrieben sie sorgfältig geplante Werke, die dem Roman einen Rang in der Dichtung geben sollten, den er vorher nicht besaß. Die Ansprüche, die man an den modernen Verfasser stellte, sind von verschiedener Art und Gewicht: Die Wissenschaft mit dem Leben zu verbinden, menschliche Werte in einer Welt technologischen Fortschrittes geltend zu machen, die Forderungen der Wirklichkeit und der Einbildungskraft in Einklang zu bringen, die Lebenskraft der Sprache zu gewährleisten, die künstlerische Intention dem Leser zu vermitteln, die Rolle des Dichters in der Gesellschaft zu rechtfertigen und möglicherweise, wie Thomas Mann, solche hohen Ansprüche mit Ironie zu betrachten. All dies zusammen macht das Experimentieren zu einer wünschenswerten, ja notwendigen Verteidigung des Reiches des Intellektes und der Einbildungskraft. Aber das Experimentieren ist mehr als nur Verteidigung; es ist auch ein Angriff auf Sprache und Dichtung, auf die Dauer die einzig vernünftige Art der Verteidigung. Denn Unzufriedenheit mit der literarischen Tradition allein genügt nicht, die dichterische Schöpferkraft anzuregen. Abenteuerlust muß vorhanden sein. Seit Cervantes' Don Quijote ist der Roman, wie Lionel Trilling in The Literal Imagination es angeregt hat, ein Versuch gewesen, sich mit dem Problem der Erscheinungen und der Wirklichkeit auseinanderzusetzen. Das Bild, das der moderne Romandichter von der Wirklichkeit hat, scheint vom Prinzip der Ungewißheit

bestimmt zu sein. Hier ist es unmöglich, völlig die Gründe dieser Situation zu erforschen. Es muß genügen anzudeuten, daß ein Dichter sich veranlaßt fühlen muß, neue universale Symbole zu schaffen, wodurch die private Welt des inneren Lebens wieder mit der öffentlichen Welt des allgemeinen Erlebens verbunden würde. Die orthodoxe Grammatik und Logik scheint ungenügend, um dies zu erzielen. Symbole und Mythen wie auch Empfindungen, Gefühle und Gedanken werden nicht mehr in einem konventionellen Zusammenhang verbunden.

Experimentierende Romandichter versuchten oft andere Bedingungen zu schaffen. Es war ihr Ziel oder mindestens das der Extremisten unter ihnen, eine Organisation von Worten oder Wortbildern zu schaffen, die durch Assoziationen oder durch den Rhythmus zusammenhängt und nicht durch die Gesetze der normalen Syntax.

Dies sind wahrscheinlich die Hauptgründe für das Emporkommen des experimentellen Romans. Vielleicht können wir nun kurz das betrachten, was ihn näher kennzeichnet. In gewisser Hinsicht ist dies schon durch die Analyse des historischen Hintergrundes vorweggenommen worden. Da soviele Möglichkeiten und Kombinationen zwischen den verschiedenen strukturellen und stilistischen Vorrichtungen bestehen, ist es alles andere als leicht, zwischen der Scylla der Vagheit und der Charybdis des Dogmatismus durchzusteuern. Es wäre unmöglich, sich wiederholende Erscheinungen in allen experimentellen Romanen auszuwählen. Es wäre noch absurder, einen ideellen experimentellen Romandichter zu beschreiben oder sich zu beklagen, daß es ihn nicht in der Welt der Tatsachen gibt.

Es gibt zwei Hauptfronten, auf denen dieser experimentelle Krieg gekämpft wird: die stilistische und die strukturelle. Die eine stellt sozusagen die Taktik der einzelnen Schlachten dar, während die andere der Strategie des ganzen Feldzuges entspricht. Was den modernen experimentellen Roman auf dem Gebiete der Struktur am ehesten kennzeichnet, ist ein Paradox, nämlich daß er einerseits eine Tendenz in einer vielschichtigen, abschweifenden Darstellung zeigt, andererseits er aber von einer Genauigkeit und Schärfe des Planens bestimmt ist, die an die Struktur des Dramas erinnert.

Doch dieses scheinbare Paradox kann gelöst werden. Bei ihrem Bestreben, widerstrebenden Tendenzen gerecht zu werden, haben diese Dichter ihre Werke mit einer Unmasse von Material überflutet, was oft das Bild einer chaotischen Romanlandschaft bietet. Wie Joseph Frank aber bemerkt hat, so kann man den modernen experimentellen Roman nicht lesen, sondern nur erneut wieder lesen. Dann wird sich ein Gefüge dem Blick des aufmerksamen Lesers ergeben, das einen viel genaueren Plan aufzeigt, als man anfänglich vermutet hatte. Die sorgfältig geplante Organisation der großen Romane von Proust und Gide, von Joyce und Thomas Mann stellen eine genau ausgedachte künstlerische Intention dar; von andern komplizierten Romanen, wie von denen Musils und Kafkas, könnte man behaupten, daß, insoweit sie Fragment geblieben sind, ihre künstlerische Intention nicht verwirklicht worden ist.

Einheit kann zuerst durch deutlich sichtbare strukturelle Organisation erzielt werden. Dies kann die Einteilung eines Romans in mehrere kleine Teile bedeuten, von denen einer dem anderen gegenübergestellt werden kann, und die zu einander in einem klaren Verhältnis stehen. Andere Mittel werden zu ähnlichen Zwecken verwendet; so kann die äußere Handlung im Raum und in der Zeit beschränkt werden, oder die Handlung kann auf eine kleine Gruppe von Charakteren beschränkt sein.

Es gibt aber auch andere Mittel, wodurch die Einheit oder mindestens ein gewisser Zusammenhang geschaffen wird. Der Gebrauch von Leitmotiven ist eine Möglichkeit, der von sich wiederholenden Bildern und Symbolen eine andere. Gewiß, solche Mittel zum Erzielen eines festen Zusammenhanges, ja einer Einheit des Werkes sind an sich nicht neu.

Was das Neuartige ausmacht, ist die Absicht des Verfassers, sie auszunützen und die Aufmerksamkeit in einem viel höheren Grade als vorher darauf zu lenken; Leitmotive, sich wiederholende Bilder und Symbole werden ein Teil der Erzählung. Sie sind mehr als nur ein Mittel und selbst mehr als in das Gefüge der Dichtung organisch eingewobene Teile. Sie werden zum Thema der Dichtung selbst, wie z. B. bei Thomas Mann und James Joyce.

Diese Entwicklung ist durch ein Gestaltungsprinzip gefördert worden, das vielleicht vor allem das Kennzeichen des modernen Romans ist und das man das Prinzip der Vielfältigkeit der Interpretation oder das Prinzip der Vieldeutigkeit nennen könnte. Dies ist an und für sich wiederum nichts Neues, aber in der Vergangenheit war es im allgemeinen das Ergebnis der vom Künstler ausgewählten

Situation, während es jetzt den wahren Kern der Situation bildet. Moderne Romane lassen sich nicht nur auf verschiedenen Ebenen interpretieren, es ist auch notwendig, sie gleichzeitig auf ihre Vieldeutigkeit hin zu untersuchen. Es ist nicht nur der Fall, daß ein Satz oder eine Szene oder gar eine ganze Handlung sich verschieden deuten läßt, sondern daß eine Reihe von Situationen und Handlungen nebeneinander ohne jeglichen augenscheinlichen Zusammenhang zu bestehen scheint, so daß sich allmählich Verwandtschaften und Zusammenhänge bemerken lassen und jede Situation, jedes Geschehen und jede Handlung sich als auf das engste miteinander verbunden entpuppen. Dies läßt sich vielleicht klarer erkennen, wenn man die zwei verschiedenen Arten der Experimente mit der Zeit und mit dem Raum untersucht. Eine von beiden Kategorien bleibt fest bestehen, während die andere sich verändert. Während der Raum sozusagen unverändert, fixiert bleibt, können viele Ereignisse in der Zeit stattfinden. Dies geschieht durch das Hilssmittel der Montage, womit ja jeder Filmbesucher vertraut ist. Proust gelingt es jedoch, dasselbe auf andere Weise darzustellen, indem er nämlich Gefühlserinnerungen hervorruft oder indem er Wort- oder Symbolassoziationen wirken läßt. Eine andere Möglichkeit ist darin zu finden, daß die Zeit fixiert wird, während vielfältige Ereignisse im Raum, also gleichzeitig stattfinden.

Einer der Faktoren, auf denen das Strukturexperiment beruht, liegt darin, die Handlung, das Erzählen überhaupt nicht mehr auf orthodoxe Weise zu gestalten. Es ist wahr, daß Thomas Mann dies Erzählen nie aufgegeben hat, genau wie er den Erzähler in seinen Erzählungen auch weiterhin eine wesentliche Rolle spielen läßt, wenn er allerdings auch den Erzähler mit Ironie behandelt. Es ist vielleicht nicht so sehr, daß der Dichter nicht mehr eine Geschichte erzählen will; sondern die Geschichte, die er zu erzählen hat, beruht nicht immer auf kausaler Folgerichtigkeit, vielmehr auf einer Reihe von zusammenhängenden Eindrücken, die eher eine geistige Atmosphäre als eine logische Ideenkette schaffen.

Die strukturellen Erfindungen des Bewußtseinstrom-Romans stellen tatsächlich eine Mischung von verschiedenen technischen Mitteln dar; hier muß man z. B. an den direkten und indirekten inneren Monolog einerseits und die Allgegenwart des allwissenden Erzählers andererseits denken.

Manchmal wird fremder Stoff in den Roman eingegliedert, wie Broschüren in Hermann Hesses Steppenwolf oder Hermann Brochs Exkurs über die Auflösung der Werte in Die Schlafwandler, die ihm einen Grund geben, sich über die Ideen des Romans auszulassen. Ähnlich war es für Gide nicht ausreichend, das Journal des Faux-Monnaveurs herauszugeben, sondern sein Roman »Les Faux-Monnayeurs« (die Falschmünzer) mußte als einen der Hauptcharaktere einen Schriftsteller namens Edouard enthalten, der einen Roman, der Les Faux-Monnayeurs betitelt ist, schreibt, also den Roman, den Gide selbst zur gleichen Zeit schrieb und in dem Edouard ein Hauptcharakter ist. Gide geht sogar so weit, aus Edouards Journal, das über Edouards Roman Wesentliches sagt, zu zitieren, aus einem Journal also, das seinem eigenen Journal entspricht. So kann er seinen Roman und dessen Ideen und Probleme besprechen und sich zugleich davon distanzieren. Joyce hat andererseits immer den äußeren Stoff mit dem Seelenleben seines Helden verbunden. Besondere typographische Hilfsmittel werden von ihm wie von vielen andern zu diesem Zweck benutzt, obwohl dies im großen und ganzen kein Hauptmittel darstellt, was besonders für einen Dichter, der wie Joyce hauptsächlich für das Ohr und nicht für das Auge schrieb, gilt. Ein Katalog von Joyces stilistischen und strukturellen Hilfsmitteln würde ein monumentales Dokument für seine Energie und Erfindungsgabe darstellen.

Abschweifungen sind nichts Neues. Balzacs Romane bieten vielleicht das krasseste Beispiel dafür; aber was für ihn sozusagen zufällig war, ist von dem modernen Romandichter absichtlich geschaffen worden, da er auf diese Weise von den verschiedenen Möglichkeiten der Erzählungsformen Gebrauch macht. Die Abschweifung wird ein organischer Teil des Geschehens und, wie ein Bericht geschehener Ereignisse im klassischen Drama, fördert sie nun die Handlung. Das Experimentieren auf der breiten Front der Romanstruktur wird viel wirksamer, wenn es von Angriffen auf stilistische Einzelheiten begleitet ist. Von dem Stil als Taktik zu sprechen, ist zwar in einem gewissen Sinne falsch, denn der Stil ist Ausdruck der ganzen Geisteshaltung des Dichters. Eine Analyse der Struktur gleitet immer leicht in eine Stilanalyse hinüber. Hier möchte ich nur die Aufmerksamkeit auf eine Seite des Stils lenken, auf die Methode des Schreibens, des Sprachgebrauches also. Die Schwierigkeit unseres Unternehmens wird hier

völlig klar. Der individuelle Stil ist nicht nur eine ausgesprochen persönliche Eigenart eines Dichters, sondern er gehört so sehr der Sprache an, in der der Dichter schreibt, daß ein stilistischer Vergleich sehr schwierig ist. Es ist höchstens gerade möglich, eine einzige typologische Beschreibung so vieler verschiedener Kennzeichen, die es unter den modernen Darstellungsarten gibt, zu geben. Auf ein paar Tendenzen darf man allerdings hinweisen. Diese Schriftsteller unternahmen Stilexperimente, obwohl ihr Stil tatsächlich große Unterschiede aufweist. Sie schufen Variationen verschiedener Traditionen, die oft in die Tradition durch Parodie und »Pastiche« eingegliedert wurden. Daß Proust »Pastiches« vieler bedeutender Dichter und Schriftsteller des 19. Jahrhunderts verfaßte, daß Joyce den Stil englischer Dichter und Schriftsteller in Ulysses parodiert hat, daß Thomas Mann Goethe parodierte, ist alles kein Zufall. Es sind alles Aspekte eines Versuchs, einer Tradition anzugehören und doch davon frei zu sein. Musil, genau wie Joyce, gebraucht Sätze anderer Autoren, um sie seiner Intention unterzuordnen, um eine Satire einer falschen Denkungsart zu geben und um sich von geistigen Ketten zu befreien.

Was ist also das Ziel dieser Dichter? Nichts anderes, als soviel wie möglich auf einmal zu sagen, also eine Vielfalt von Bedeutung in einem Wort oder in einem Satz oder in einem Abschnitt unterzubringen. Das deutlichste Beispiel ist Joyces Gebrauch von »Portemanteau«-Worten, also von Worten, die Verballhornungen aus zwei oder mehreren Worten oder Wortfeldern oder Bedeutungskreisen darstellen, womit es beinahe am Ende zur Schöpfung einer neuen Sprache kommt; aber Thomas Manns Gebrauch von Anglizismen, oder sein Gebrauch des Französischen oder von altmodischem Deutsch gibt seinem Werk auch eine ausgesprochene Färbung, wodurch es ihm ermöglicht ist, Nuancen darzustellen, die sonst nicht hätten vermittelt werden können. Seine komplizierten Sätze, Abschnitte und ganze Romanteile, die dennoch zusammenhängen, besitzen eine Einheit und erzielen eine ähnliche Wirkung. Dasselbe gilt für Proust, der seine Sätze mit viel mehr Gehalt beschwert als es im Französischen üblich ist, aber der deshalb imstande ist, eine Vielfalt von Bedeutungen hineinzugeheimnissen und die Kluft der Zeit zu überbrücken.

Auf diese Weise, wie auch durch den Gebrauch von Leitmotiven, erzielen Thomas Mann und Proust ein Ineinander von Intellektualismus und Impressionismus, was vielleicht das hervorstechendste Kennzeichen ihres Werkes ist. Andererseits gebraucht Gide eine stark lyrische, beschwörende Sprache, um ähnliche Wirkungen zu erzielen. In Musil wechselt ein quasi-wissenschaftlicher Stil mit einem Stil ab, der mit Gefühl beschwert ist, der die Zeit widerspiegelt, womit er die intellektuelle Einseitigkeit des modernen Lebens kennzeichnet. Kaf kas andauernder Wechsel kurzer und langer Sätze, fantastischer und vernünftiger Behauptungen, seine einschränkende Rücknahme vorher aufgestellter Behauptungen, sein überlegter Gebrauch eines grotesken Humors, der aus dem Mißverhältnis zwischen den Überlegungen eines Menschen und dem irrationalen Charakter der Welt entspringt, hängt viel enger mit den Experimenten der anderen Dichter zusammen, als man zumeist geglaubt haben mag; denn auch er kritisiert die Konventionen der Sprache und der Erzählungsart.

Diese experimentelle Betrachtungsweise ist äußerst selbstbewußt. Dabei darf man nie vergessen, daß diese Dichter eine indirekte Darstellung durch Andeutung, durch Anspielung, selbst durch Hinweise unmittelbaren Aussagen vorzogen. Vor allem darf man das, was niedergeschrieben wurde, oft nicht wörtlich nehmen. Für den modernen Experimenteur ist die Ironie eine Lieblingswaffe, wodurch er sich gegen den Angriff einer Umwelt verteidigt, die ungeschliffen und unverständig ist. Sie gibt ihm die Freiheit, von seinem Werk, dem er sonst verpflichtet ist, Distanz zu gewinnen. Letztlich zeigt sie auf eine Freiheit des Geistes hin, die ihm erlaubt, die Tradition auf fruchtbare Weise durch Experimente zu entwickeln, und Geistesfreiheit ist ein Zeichen des Wertes eines Werkes.

Über eines muß man sich aber im klaren sein: Dieses Experimentieren ist kein Zufall, sondern es ist das Ergebnis einer Notwendigkeit.

Deshalb ist es verfehlt, diese Dichter dekadent zu nennen, wie es oft geschehen ist. Dieses Experimentieren als Versuch zu betrachten, die Grundlagen des Romanes, der Dichtung oder gar der Kultur und Gesellschaft zu untergraben, ist sicherlich zu weitgreifend oder gar verfehlt, denn es würde einer Unfähigkeit entspringen, das einzusehen, worauf es ankommt; man muß nämlich erkennen, daß diese Experimente ein neues Stadium in der Entwicklung einer traditionellen Gattung darstellen, ein Stadium einer gewaltsamen Umwälzung viel-

leicht, die aber nicht zur Agonie des Todes führen muß. Worte sind von zweiselhaftem Wert, wie Hosmannsthal es in Ein Brief (des Lord Chandos) beschrieben hat. Die experimentellen Dichter haben dies erkannt. Da es ganz unmöglich ist, Romane ohne Worte zu schreiben, da die großen Schriftsteller dringend schreiben wollten und mußten, so war es ihr Bestreben, der Sprache neue Vitalität zu verleihen. Wieviel von ihrem Experiment bleiben wird oder was von ihrem Werk von zukünstigen Romandichtern übernommen oder als unsruchtbar betrachtet werden wird, ist unmöglich vorauszusagen, noch kann es die Aufgabe eines Literarhistorikers sein, dies zu versuchen. Eines aber ist gewiß, ihr Beispiel wird als Leitbild oder als Warnung weiterwirken, denn ihr Werk ist ein Kapitel in der Geschichte des Wagnisses der Sprache, um sich auf Fritz Martinis Wort zu berusen, und als solches ist es ein wesentlicher Beitrag zur Dichtung, der für die Erzähler der Zukunft nicht ohne Belang sein kann.

# NORBERT MILLER ERLEBTE UND VERSCHLEIERTE REDE

I

Die Frage nach Wurzel und Wesen der Erlebten Rede, die gleich dem »monologue interieur« zu den bestimmenden Bausteinen moderner Stilistik gehört, scheint überflüssig angesichts der Fülle von Untersuchungen, die zu diesem Phänomen entstanden sind. Aber die Wissenschaft bemüht sich, seitdem die Erscheinung durch Etienne Lorck 1921 ihren Namen erhielt, mehr um die Auswertung der Erlebten Rede, die als erschlossen betrachtet wurde, als um diese selbst. An zwei Beispielen, die dem Werk Kafkas und Musils als extrem gegensätzlichen Vertretern des modernen Romans entnommen sind, wollen wir uns über die charakteristischen Merkmale der Erlebten Rede Klarheit verschaffen.

Kafkas Romanfragment »Der Prozeß« schließt in des Dichters unverwechselbar gedrängter Sprache mit der Vision des Joseph K. vor seinem Tode: »Seine Blicke fielen auf das letzte Stockwerk des an den Steinbruch angrenzenden Hauses... ein Mensch, schwach und dünn in der Ferne und Höhe, beugte sich mit einem Ruck weit vor... Wer war es? Ein Freund? Ein guter Mensch? Einer, der teilnahm? Einer, der helfen wollte? War es ein Einzelner? Waren es alle? War noch Hilfe? Gab es Einwände, die man vergessen hatte? Gewiß gab es solche. Die Logik ist zwar unerschütterlich, aber einem Menschen, der leben will, widersteht sie nicht. Wo war der Richter, den er nie gesehen hatte? Wo war das hohe Gericht, bis zu dem er nie gekommen war? Er hob die Hände und spreizte alle Finger.

Aber an K.s Gurgel legten sich die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm tief ins Herz stieß und zweimal dort drehte...«

Während das Geschehen aus dem Augenblick des Vorgangs, in den es verspannt ist, sich befreit, wechselt der Sichtwinkel unmerklich und mit fließenden Umgrenzungen vom Erzähler zum Erlebenden. Ein weit abstehendes Bild wird mit betonter Verkleinerung zwischen die Angelpunkte der Handlung eingeschaltet und gibt, selbst unbeteiligt, den Anstoß zu der unrastig assoziierenden Gedankenkette des Verurteilten, die in die Zeit der noch aktiven Chance zurückeilt und zugleich den Erschöpften zu spontanem Tun anspornt.

Anstoß und Ende sind greifbar real, für Erzähler, Leser und Opfer in gleicher Weise und gleich abgerückt gegeben; die ersten Fragen stellen für jeden Beteiligten die natürliche Reaktion dar, währendsie im Zusammenhang bereits auf den Erfahrenden beschränkt sind. Der Leser wird in die fremde, subjektive Sphäre einbezogen, die dadurch ihre Subjektivität verliert, ohne daß die Verschiebung ihm bewußt wird oder werden soll. Der merkliche Einschnitt am Ende erfolgt ebenfalls erst, nachdem der Erzähler in den Bericht wieder eingetreten ist.

Streben nach Impressionen, das notwendig auf eine plastische Konfrontierung verzichtet, im Gegenteil auf eine Verschleifung der beiden Erzählebenen bedacht ist, der Erzählebene des Erzählers selbst und des handelnden Helden, stellt die Stilistik vor Aufgaben, die weder die wörtliche, direkte Rede noch die indirekte, berichtete Rede zu erfüllen vermögen. Beiden eignet eine bewußte epische Distanz. Bei der blassen indirekten Rede setzen sich Erzähler und Leser

gemeinsam von dem Vorgang ab, während die direkte Rede das Erleben in die Sphären: hier Epiker – dort »Held« aufspaltet, und der Leser zwischen sich und dem abermals fremden Vorgang eine Zone der Geschiedenheit legt. Die passive Sprachform der Erlebten Rede bot allein die Möglichkeit, die invertierte Handlung ohne Bruch der Erzählung eindringlich zu gestalten. Sie besitzt vielschichtige dramatische Funktion, zwischen und über den beiden klassischen Ausprägungen der Rede.

Wie sieht die Erlebte Rede grammatisch aus? Ein Gedankengang, seltener eine eigentliche Rede wird in der dritten Person - der Monolog fordert die erste - vorgetragen, ohne den Konjunktiv, der die berichtete, indirekte Rede kennzeichnet. Während auf die indirekte Rede nur eine Reihe psychologischer und stilgenetischer Wege weist, ist von der direkten Rede die Wortstellung übernommen; den grö-Beren Teil der sprachlichen Ausformung beherrscht jedoch der epische Bericht, so daß die Erlebte Rede - und das ist entscheidend auch ein Zwischenglied zum Bericht darstellt. Dies wird durch die stilistische Beobachtung unterstrichen, daß durch sie der gedankliche Vorgang zur Realität erhoben scheint und doch an realer Wirkung hinter die direkte Rede zurücktritt. So kann der Dichter in gleitendem Übergang die Berichts- und Sprachebenen ineinanderschieben, die Perspektiven wechseln, ohne den durchgehenden Sprachduktus zu gefährden. Die Erzählung erhält durch eine solche Flachschmelzung ein offenes, schwebendes Gepräge; zum andern schafft die Erlebte Rede unter Umgehung des Intellektes einen freien überpersönlichen Raum reinen Erlebens, in dem alle Individualität, auch der Sprache, aufgehoben wird.

Das ist die Sprachhaltung einer Epoche, die erst nach der Auflösung einer im Sinne Lessings oder Goethes geordneten Epik aufzutreten vermochte. Der Dichter tritt in dem Werk als Erzähler zurück und übernimmt auch jene Teile, die subjektiv von ihm getrennt waren: die klassische begrifflich-plastische Epik wird von einer Eindruckskunst abgelöst, die in ihren Mitteln epischer ist als jene, und von daher versteht man den zunächst befremdlichen, aber bezeichnenden Gedanken, den Robert Musil 1910 in seinen Tagebüchern vermerkte:

»Maxime: Der Autor zeige sich nur in den ministeriellen Verkleidungsstücken seiner Person. Er wälze immer die Verantwortung

auf sie ab. Das ist nicht nur klüger, sondern merkwürdigerweise entsteht dadurch auch das Epische.«

Das zweite, Kafka entgegengesetzte Beispiel findet sich an unauffälliger Stelle in Musils »Der Mann ohne Eigenschaften« in dem Kapitel »Das Haus Fischel« des zweiten Teiles. Der kleine, jüdische Direktor denkt hier ergrimmt einer abfälligen Bemerkung seiner Tochter Gerda nach:

»Und was tat Klementine, wenn Gerda so sprach? Sie schwieg...
Aber Leo konnte sicher sein, daß sie hinter seinem Rücken Gerdas
Willen unterstützen würde, als ob sie wüßte, was Symbole seien!
Leo Fischel hatte stets jede Ursache zu der Annahme gehabt, daß sein
guter, jüdischer Kopf dem seiner Gattin überlegen sei... Warum
sollte ausgerechnet er plötzlich nicht mehr imstande sein, modern
zu denken? Das war ein System! Er erinnerte sich dann der Nacht.
Das war schon nicht mehr Ehrabschneidung, das war die Ehre mit
der Wurzel abgraben! In der Nacht hat der Mensch nur ein
Nachthemd an, und darunter kommt gleich der Charakter. Keine
Fachkenntnisse und -klugheit schützen ihn. Man setzt seine ganze
Person ein. Nichts sonst. Was sollte es also heißen, daß Klementine,
wenn von christlich-germanischer Auffassung die Rede war, ein
Gesicht machte, als ob er ein Wilder wäre?«

Dies breite und unkonzentrierte Stück ist in beinahe parodierender Weise Pendant und Gegenpol des vorigen von Kafka, ein Bruder von gleicher Gestalt, aber höchst unterschiedlich im Wesen. In der Handhabung der Erlebten Rede, im Aufbau und in der Durchführung sind beide auf den ersten Anblick nahezu identisch: eine subjektive Überlegungskette löst sich, durch die gleiche Fragetechnik verschleiert, kaum greifbar aus dem epischen Gefüge, das der Dichter durch eingeschaltete, eigene Aussagen aufrecht hält. Und doch zeigt schon der familiäre Überleitungssatz ein anderes, ironisch-intellektuelles Verhältnis des Autors zum Gegenstand. Überall im Gehabe des Abschnittes, in den Wortfeldern und im Satzbau überwiegt der Anteil der ausschließlich auf Fischel beschränkten Elemente: einfache, abgehackte Sätze und Fragen, abgegriffene Worte des Umgangs, Floskeln und Redensarten, die sich scharf gegen die differenzierte Sprache des Dichters selbst absetzen. Dies wäre undenkbar bei Kafka.

Untersucht man die Funktion beider Stellen, so verstärken sich diese Gegensätze. Die Gedanken K.s streben in mächtiger Steigerung dem Ziel der Aktion zu. Darin ist der Aussagesatz notwendige Rücknahme des individuellen und Intensivierung des überpersönlichen Erlebens. Er dient in dieser Doppelfunktion der Gesamtparabel.

Dem zornigen Gepolter des Direktors Fischel fehlt das Geschehnis und fehlt das Ziel. Ohne Steigerung und ohne Ende läuft sich der Monolog tot, und nur die abstrakteWiederaufnahme der Darstellung führt schwebend in den Bericht zurück. Bei dem ganzen Ausbruch ist der Vorgang belanglos. Entscheidend ist das Licht, das auf den Denkenden und seine Umgebung fällt. Der impressionistische Monolog erfüllt, ohne seine Form aufzugeben, einen außer ihm liegenden, illustrativen Zweck, und an Stelle der Verdichtung tritt eine Lockerung des Stilgefüges ein. Die eingestreuten Sätze des Dichters stützen und kommentieren umspielend die Gedanken Fischels, die stets zu stocken und zu versickern drohen. Das Verwischen der Ränder erklärt sich dabei als intellektuell verwendetes Kunstmittel.

War die Stilform bei Kafka die Verkörperung einer nach außen verlagerten, scheinobjektiven Innerlichkeit, so bildet sie bei Musil die Darstellung eines subjektiv stilisierten Gegenübers.

Die beiden Beispiele repräsentieren die Pole, zwischen denen sich, mannigfach abgestuft, der Bereich unserer schwebenden Stilform erstreckt. Es sind zwei so verschiedene Pole, daß man sich scheut, ungeprüft beide mit dem einen Namen »Erlebte Rede« zu belegen, der so stark auf die bei Kafka gezeigte Form hindeutet.

II.

Schon die ersten, an das Grammatische sich bindenden Entdecker, Behaghel und Tobler, tasteten nach einer einheitlichen Begründung aus der seelischen Lage des Dichters, und Etienne Lorck wie die ihm nachfolgende Wissenschaft glaubten dann im Erlebnisbericht das verbindende Gesetz gefunden zu haben. Aber birgt diese verlockende Hoffnung auf eine Wurzel, die über dem geschichtlichen Ablauf steht, nicht die Gefahr in sich, den Strukturbefund zu mißdeuten oder zu

übersehen? Versperrt man sich damit nicht den Zugang zum Wesen der vielleicht vielwertigen Form?

Lorck ging von der meßbaren Wirkung des Stilmittels auf die Einbildungskraft des Lesers aus, die oben als eine Intensivierung des unpersönlichen Erlebens geschildert wurde. Er bemüht sich, auch am Dichter dasselbe Grundmoment herauszuarbeiten. Ein solches Vorhaben gestaltet sich ungemein schwer, da die Hintergründe im aktiven Wechselspiel von Schöpfer und Geschöpf nicht direkt im Werk zur Sprache kommen und darum ihre Wirkung nicht gemessen werden kann. Man rührt an unergründliche Voraussetzungen des künstlerischen Prozesses, wo die erhoffte Einheit der Erkenntis sich in die Vielfalt der Überzeugungen auflöst. Der Dichter wohnt »selbst unbeteiligt und nur Zeuge... dem Schauspiel bei, das ihm die Einbildung vorgaukelt.« Dichtung wird so aus einem schöpferischen Vorgang zu einer Gehörshalluzination, einer Beeinflussung durch ein unwägbares Außer-Ich, das nun auch den Dichter in die Passivität gemeinsamen Empfangens herabdrückt.

Es zeigt sich jedoch eine doppelte psychologische Wurzel der Erlebten Rede für den Dichter: Ergriffenheit seiner selbst oder seiner Welt durch die Imagination (beides bei Kafka) und willentliche Übertragung des objektivierten Erlebens auf den Leser (z. B. bei Balzac). Beide Male ist der Erlebnisbegriff direkt und immanent gefaßt, da auch der Leser im Geschehen passiv sich selbst gewahrt. Im Wechselspiel von Willensbeherrschung und Anteilnahme vermag die Erlebte Rede, die feinsten Regungen der Seele nachzuzeichnen und gestaltend zu erspüren, sie aus dem Unterbewußten der Person ins Bewußtwerden des Lesers zu bringen. Das Gehirn wird gleichsam aufgemeißelt, und hinter der Oberfläche zucken die Gedanken und die Gefühle der dichterischen Gestalt greifbar vor dem Leser wie auf einer Bühne.

Erst der grundsätzliche Wandel des Epischen im letzten Viertel des Jahrhunderts ließ in der Erlebten Rede und im Inneren Monolog die Stilmittel erkennen, die für die Struktur der Epik entscheidend waren. Die Struktur bestimmen konnte sie also erst in der Dichtung der Moderne seit 1900. Das gibt ihr ein verschiedenes Aussehen im 19. und im 20. Jahrhundert, einen anderen Rang, wie es zwei zeitlich und geistig sehr weit voneinander abstehende Beispiele zeigen mögen.

In Hermann Brochs letztem Romanwerk »Der Tod des Vergil «findet sich in dem Gespräch zwischen Vergil und Augustus die Stelle:

»Die Rückwendung zur Äneis war also dem Cäsar geglückt:
>Wahrlich, Augustus, du machst mir das Leben nicht leicht, wahrlich, du hast...< –, das Leben?? sollte es nicht von Rechts wegen das
Sterben heißen? etwas Graues klaffte auf, irgendwo, unerhaschbar
brückenlos, in sich selber stockend; geheimnisvoll strömte die Zeit
dahin und wollte doch nimmer strömen –

>Was willst du sagen, mein Vergil?<«

Deutlich rollt das Geschehen auf zwei Ebenen ab, stockend im Gespräch und ununterbrochen im strömenden Fluß des inneren Erfahrens, wobei der gleitende Übergang beinahe aufgegeben erscheint, setzt doch die direkte Rede jeweils hart und schneidend ein. Da jedoch der Grundtenor der Stelle wie des ganzen Buches auf das Fremdwerden Vergils, das sich in seinem Gedankengang ausdrückt, abgestellt ist, verlagern Gespräche und Geschehnisse sich auch für den Leser in eine ferne und fremde Außenwelt, deren Fremdheit, unverstehend und unverständlich, beide Teile gleich kraß ergreift. Der Widerspruch und diese Abkapselung vor dem Anderssein schwingt darum für beide in gleichen Phasen in den Inneren Monolog zurück, dessen Funktion die Erlebte Rede hier übernimmt. Sie ist nicht mehr in das epische Gefüge eingeschoben, sondern nimmt in ihren Strom die übrigen Momente wie aufsprengende Fremdkörper auf.

Der Innere Monolog, der z. B. bei Schnitzler auftritt, markiert diesen Umbruch aus der intellektuell geschlossenen Ich-Erzählweise, von der er stammt, und deren Gestalt er unverändert beibehält. Mehr noch als die Erlebte Rede ist er auf eine Spätzeit festzulegen. Beide entspringen einem Wollen und sind auf ein Ziel gerichtet, werden doch nicht umsonst die beiden Möglichkeiten häufig in unsauberer Weise vertauscht und ineinander geschoben, z. B. bei Schnitzler und bei Döblin. Die Erlebte Rede ist punktuell konzentriert und muß in eine epische Klammer gespannt sein, wenn ihre neutrale Dynamik nicht die Fläche sprengen oder in ihr versickern soll. Das liegt in dem unentschiedenen Charakter ihrer Erscheinung begründet. Die plastisch umgrenzte Rede des direkten wie des Inneren Monologs verzichtet auf den Epiker, da sie aus ihrer Subjektschau auch den epischen Vorgang

mit umgreift. Innerer Monolog ist nur, was epische Breite besitzt (vgl. Hemingway »Der alte Mann und das Meer«; Faulkner »Schall und Wahn«). In die Erzählung eingeschobene Einzelpartien der direkten Rede sind kaum als Innere Monologe anzusprechen. Erst in der zeitlichen Breite vermag die direkte Rede das Gefühl des Abstandes beim Leser einzuschläfern; als eingeblendeter, subjektiver Durchbruch des »Helden« besitzt sie nur zerstörende Funktion und ist dann als Innerer Monolog, bei aller äußeren Verwandtschaft, nicht anzusprechen.

Der immer stärkere Verlust an realem Gegengewicht zum Fortschreiten der psychologischen Zergliederung nähert heute die Erlebte Rede vielfach der Funktion des Inneren Monologes an, womit sie sich, wie in dem Beispiel von Hermann Broch, selbst auf löst. In dem späten Romanwerk »Der Tod des Vergil« werden Gespräch und Geschehen stockend und abgerissen, übergangslos in den ununterbrochenen Strom der Todeserfahrung Vergils eingeschoben, und dessen sich abkapselnder Widerspruch und Ekel schwingt stets wieder in die Erlebte Rede als Inneren Monolog zurück. Dies ist das Extrem einer noch gültigen Verdichtung in der Fläche der Erzählung; Gespräch und Schilderung werden so entgegengesetzt, daß Brüche entstehen; es ist das Äußerste, was durch eine Verkehrung aller epischen Gesetze eine gerade noch bruchlose Fügung gestattet. Brochs Roman steht nicht nur am Ende seines Lebens, er bedeutet auch den Abschluß einer Entwicklungsreihe.

Hundert Jahre zuvor heißt es in Georg Büchners »Lenz« von dem »Helden«:

»Er sprach, er sang, er rezitierte Stellen aus Shakespeare, er griff nach allem, was sein Blut sonst hätte rascher fließen machen, er versuchte alles, aber – Kalt, kalt! Er mußte dann hinaus ins Freie.«

Die aufgestaute Erregung des Leidenden (- Kalt, kalt!) bricht sich als einzelner, verzweifelter Aufschrei durch den nackten Textablauf Bahn und überdeckt nach beiden Seiten die sachliche Aussage mit ihrem fahlen Licht. Notwendig und doch wieder wie ein Fremdkörper reißt der Ausruf schroff den epischen Bericht auf, der danach unberührt weitergeht. Die dingliche Erzählweise beherrscht auch die psychologischen Vorgänge, auf die sich die Novelle konzentriert, und

darum mußte die verdichtende Erlebte Rede, soweit in diesem ersten, in deutscher Sprache nachweisbaren Beispiel davon gesprochen werden kann (als von Erlebter Rede im eigentlichen Sinn), auf wenige Momente von dramatischer Entladung beschränktbleiben. Das ist zwar ein Gegensatz zu dem erwähnten Beispiel von Broch. Aber das Konzentrieren von Aussage und Erleben durch die Preisgabe der Distanz zeigt beide Beispiele als einer Kategorie zugehörig, für die wir am Anfang Kafka als augenfällige Verwirklichung zitiert haben.

### III.

Das Beispiel Musils, wo der Dichter nur spielerisch dem anderen Subjekt sich verbindet, ohne diese Bindung zu verantworten, steht der eben gegebenen Deutung (Büchner, Kafka, Broch) diametral entgegen. Das distanzierte Lockern von Stil und Handlung aus dem Verstand hat, geschichtlich und psychologisch, ein anderes Fundament. Verschiedentlich wurde darum eine Unterscheidung versucht. So erkannte Walzel neben einer pseudo-objektiven Motivierung, wo sich im fremden Erleben der Dichter selbst spiegelt, auch eine pseudo-subjektive, die den eigenen Gedanken auf die fremde Person ablenkt. Er sah darin die beiden Spielarten von spontaner und distanzierter Redeweise, ohne Konsequenzen daraus zu ziehen.

Für die Erlebte Rede läßt sich der historische Augenblick genau bestimmen. Er liegt in Deutschland in der Zeit Otto Ludwigs und Spielhagens, in Frankreich bei Stendhal und Balzac. Büchner steht vereinzelt, ein vorprellender, aber zunächst unwirksamer Impuls; sein Gebrauch der Erlebten Rede als eines dramatischen Effekts weist zum Sturm und Drang zurück und nicht in die unmittelbare Zukunft. Das 19. Jahrhundert suchte und gab sein Bestes im Roman, in den es auch das Dramatische einzuschmelzen trachtete, die Geniezeit aber lebte so ausschließlich im Drama, daß ihr einziger Epiker von Format, F. M. Klinger – auch er erst in seinem Alter – die Spontaneität des Romans nicht in dem Verklammern von epischen und dramatischen Elementen sah, sondern in ihrer Konfrontierung.

Wie erklären sich aber die zahlreichen Fälle, in denen das Stilmittel vor seinem endgültigen Durchbruch auftritt? Die frühesten französi-

schen Dichtwerke kennen es in Spuren und Ansätzen, wie die Romanistik nachgewiesen hat, und im 17. Jahrhundert verwendet Lafontaine diese Stilform mit einer graziösen Meisterschaft, die nicht allein in seiner Phantasie wurzeln kann. Die deutsche Entwicklung läuft der französischen parallel. Die grammatische Möglichkeit ist von Anfang an vorhanden, wie schon 1878 Behaghel gezeigt hat. Sie findet sich in allen Zeiten, in allen Konstellationen wieder. Aus einer Freude am Augenblick, einem Müdewerden oder einer gespielten Teilnahme drängt sie sich in die Diktion ein: selbst in der klassischen, gereiften Prosa Goethes findet sich eine Anzahl solcher Stellen. Früher bereits gelangt das Phänomen in den Romanen Christoph Martin Wielands zu einer bestimmenden Position. Wieland stand seiner Absicht und Anlage nach im Formwillen seiner Zeit, und ein Sprung über den Schatten, wie ihn der Gebrauch der Erlebten Rede im eigentlichen Sinne forderte, war ihm daher verwehrt. Andererseits stellte ihn seine Entwicklung in manchem neben die allgemeine Entwicklung seiner Zeit. Früh zum Schreiben verführt, war es ihm erst später gelungen, sich dem gefährlichen Sog schneller Schriftstellerei als Handwerksübung zu entreißen, ohne daß diese Spuren ganz aus dem Werk verschwunden wären. In seiner Jugend hatte er dem französischen Vorbild der eleganten Gekonntheit eines Lafontaine und eines Voltaire nachgeeifert. Das bewahrte seiner Diktion bis zu den Alterswerken die Frische und Spannkraft eines Jugendlichen, während zugleich eine Neigung, aus dem Vollgefühl der Meisterschaft mit ihr zu spielen und die Disziplin des Schreibens zu vernachlässigen, nicht zu leugnen ist. Greifen wir zum Beweis nach einer Stelle des »Agathon«, den Wieland 1766 veröffentlichte:

»Agathon liebte die schöne Danae noch immer, weil sie in seinen Augen... die vollkommenste Person war, die er kannte. Was für ein Geist! Was für ein Herz! Was für seltene Talente!... Welche Mannigfaltigkeit von Vorzügen und Reizungen! Wie hochachtungswert mußte sie dies alles ihm machen!!... Kurz alles, was er von ihr wußte, war zu ihrem Vorteil, und von allem, was seine Hochschätzung hätte schwächen können, wußte er nichts.«

Der Dichter erscheint fühllos gegenüber der Abgegriffenheit mancher Einzelworte in diesem Zusammenhang. Sie läßt sich nicht aus seiner Zeit und aus dem Wandel unseres Empfindens rechtfertigen. Die Worte stehen als gängige Muster für die in ihnen verborgene Aussage, wodurch ein konzentriertes Interesse nicht aufkommen kann. Auf solche Weise trägt der Abschnitt den Charakter einer berichteten, indirekten Rede, die der Bequemlichkeit halber aufgelöst worden ist, und nicht den Charakter der Erlebten Rede, mit ihren besonderen, aufsprengenden Funktionen. Ohne den Rhythmus, ohne die Wortwahl seiner Sprache der Situation des »Helden« anzugleichen, greift Wieland das farblose, altbekannte Selbstgespräch des Liebhabers auf, erläutert spöttisch seine Darstellung und schneidet schließlich augenzwinkernd seiner Person das Wort ab. Bei Wieland und bei Musil entsteht ein Unsicherheitsgefühl durch den verschwimmenden Wechsel von objektiver und subjektiver Aussage des Dichters. Der Begriff des Erlebens (»Erlebte Rede!«) spielt in beiden Fällen kaum eine Rolle.

1899 kam Kalepky zu dem Ergebnis, daß das Gesamtphänomen der Stilform, von der hier die Rede ist, zu bezeichnen sei als eine »eigene Äußerung des Erzählers,... von der aber der Leser auf Grund des Tenors, Zusammenhangs, ausdrücklicher Angaben sofort fühlt, daß sie als Meinungsausdruck jener Personen zu deuten ist.« Kalepky gab diesem Phänomen den Namen »Verschleierte oder verdeckte Rede«. Diese Definition trifft, obgleich Kalepkys unfertige und angreifbare Beweisführung von späteren Interpreten unschwer zu widerlegen war, die wesentlichen, auch von uns hervorgehobenen Merkmale bei einem Teil der Autoren, so bei Wieland und bei Musil. Sie trifft auch dann, wenn die Verschleierung zuweilen nicht direkt faßbar ist und viele Unterschiede und Mischformen bestehen, wie etwa in der frühen Prosa Thomas Manns. Als Urtyp, der im Psychologischen wurzelt, kennt die Verschleierte Rede kein historisches Fortschreiten, und sie ist sehr früh schon vorhanden. Alle die verstreuten Beispiele aus den verschiedenen Bereichen der Literatur gehören diesem Zweig an, wenn auch verschiedentlich eine Verdichtung eintreten mag. Noch bei Wieland ist die Verschleierte Rede kaum ein bewußtes Kunstmittel, das einer drängenden Notwendigkeit entspringt, wiewohl das intellektuelle Sich-Gehen-Lassen auch als literarischer Effekt jederzeit naheliegt. Erst bei Theodor Fontane und Arthur Schnitzler wird die Verschleierte Rede, unter französischem Einfluß, parallel zur Erlebten Rede im engeren Sinne, zu einem charakteristischen Stilmoment.

Erlebte und Verschleierte Rede bezeichnen, so modifiziert, die Pole eines ambivalenten Sprachvorgangs, der in seiner grammatischen Funktion zwar gleich erscheint, in seinen Wurzeln und seinem Stellenwert in der Dichtung jedoch verschieden ist.

Bei virtuosen Sprachmeistern vom Range Zolas oder Thomas Manns läßt sich dabei der weitgespannte Bogen ihrer Sprachgebärden nur schwer als Ganzes einordnen. Die Gewolltheit ihres Schaffens, die für den größten Teil neuerer Dichtung bezeichnend ist, stellt sie zwischen Konzentration und Nonchalance und damit zwischen Erlebte Rede und Verschleierte Rede, die beide sich vielfältig überlagern, verbinden und abwechseln. Es ist nicht möglich, den Eckpunkten, die wir an Kafka und Musil zu erkennen suchten, ohne weiteres stimmige stilistische Ahnengalerien in Form von kausalen Entwicklungsreihen beizuordnen. Lediglich Grundlinien sind aufzuzeigen.

Zu Kafka, dessen passive, erfahrende Gestaltung sehr exponiert ist, gesellen sich von den Franzosen, die wir erwähnten, Stendhal, Balzac, Flaubert und die Goncourts, während bei Zola oder auch Maupassant in dem schwankenden Wechsel ihrer Doppelmöglichkeit ebenfalls der Akzent auf dem verdichtenden Moment der Erlebten Rede im engeren Sinne liegt. In Deutschland führt der Weg von Otto Ludwig über Spielhagen und Wildenbruch – auch dieser bezeichnet eine solche Zwischenposition – zur Prosa von Arno Holz und Johannes Schlaf, die in ihrer Theorie auf Ludwig fußen. Das ist eine faßbare Reihe, deren tastenden Beginn wir mit Büchners »Lenz«, deren Ende wir mit Brochs »Tod des Vergil« markierten.

Die Verschleierte Rede hingegen ist noch weniger geschlossen als die Erlebte Rede und ohne historische Entwicklung; ihre Spielarten sind diffuser, ihre Beispiele vereinzelter. Hierher gehören, nach den Einzelfällen früherer Epochen, vor allem Lafontaine und Wieland, die seltenen Beispiele aus der Romantik und schließlich Fontane und Schnitzler, von denen Thomas Mann die Verschleierte Rede übernimmt und in die moderne Literatur hineinbringt. Sowohl Schnitzler wie Thomas Mann verwenden aber auch die Erlebte Rede, selbst Musils Anfänge wurzeln dort. In ihrer späteren Entwicklung verlegten sie jedoch das Schwergewicht mehr und mehr auf den distanzierten Bericht, so daß die Verschleierte Rede dominierend wurde.

Erkennt man die Brennpunkte, um die diese Abstufungen sich

gruppieren, so tauchen aus dem Gewirr unzusammenhängender Teilaspekte und widersprüchiger Namen durchgehende Linien auf.

### IV.

Kehren wir zu der Frage nach der Bedeutung dieses ambivalenten Sprachvorgangs zurück. Ist diese Zweigipfeligkeit nicht der entscheidende Grund, warum die Moderne von James Joyce bis herunter zu Warwick Deeping in allen Höhenlagen und Niederungen der Literatur so ausgiebig dem Inneren Monolog und der Erlebten, wie auch der Verschleierten Rede huldigt? Gehen vielleicht Stil- und Zeitempfinden heute noch dichter zusammen als in den Jahrhunderten zuvor? Es wäre töricht, in der Erzählkunst einen einlinigen, positiven Fortschritt zu propagieren. Jede einmal verwendete Form bleibt zwar, auch wo sie dem Bewußtsein lange wieder verloren ist, als mögliche Aussageweise existent, aber die Geschichte des Geistes kennt kein »Besserwerden«, nur ein Anderswerden im Wandel der Strukturen. Lediglich im Rahmen einer Epoche kann von einem graduellen Aufstieg gesprochen werden, da deren latentes Formschema sich wandeln und steigern läßt

Auf eigenen Wegen sucht der Dichter in der Moderne aus der Einsamkeit nach dem schwer erreichbaren Ziel der Exaktheit, und nicht alle Wege führen nach Rom, wie das Sprichwort verlangt. Nur die beiden Hauptströme setzen sich voneinander deutlich ab, beides erklärlich aus ihrer Situation: einmal erschafft der analysierende Erzähler in subjektiver Reflexion die Weltwirklichkeit aus seiner Individualität, das andere Mal tritt der Dichter hinter die Reflektiertheit des Geschehens in den Personen und nähert sich durch vielfarbige Brechung dem schwer zugänglichen Zusammenhang der Realität. Der erste Weg erscheint konventioneller. Der Epiker verschmilzt in der »Verschleierten Rede« das Wort und den Gedanken seiner Person zu eigener Subjektivität. Seine dichteste Möglichkeit ist der Essay, damit die herkömmliche Form des Berichtes. Die Formen des »monologue interieur «und der »Erlebten Rede «aber streben nach Neuland. Der objektive Weg der Erlebten Rede weist dem Erzähler die Rolle des Regisseurs zu, was den Vorgang in seiner Intellektualität dem ersten annähert, oder der Autor geht in der Reflexion seines Helden auf, der eine Emanation seiner Selbst darstellt.

Kafkas Sprache, die er nach tastenden Anfängen nahezu unverändert beibehält, ist schlicht, ein bescheidenes, durchlässiges Gewand, um den Reichtum der Vision vor dem verengenden Begriff zu bewahren; in ihr sind Möglichkeiten der Erlebten Rede.

Hingegen ist Musils Werk Prototyp einer Dichtung, die stets nach der eindeutigen Aussage durch den Begriff strebt, weil dieser am reinsten die Leistung des Intellekts wiedergibt. Selbst nach dem Zerschlagen der Begrifflichkeit strebt der Verstand, wie auch das Beispiel Joyce zeigt, aus dem Kaleidoskop von Eindrücken, Gedanken, Sprachbrocken erneut nach der Interpretation des Einzelnen. Es entstehen höchst komplexe, verklausulierte Stilgebilde, in sich vielfach nuanciert und abgetönt, da sie mit dem Verstand sich weiterentwickeln. Selbst in der Negation ist hier der Erzähler immer noch spürbar. Er modifiziert den Bericht und die Erlebte Rede, ohne daß sie aufgehoben würden, so daß von Erlebter Rede hier nicht gesprochen werden kann, sondern von Verschleierter Rede.

Musils Werk mündet nach einem langen, imponierenden Weg in die reine Subjektivität. In dieser späten Phase wurde daher die Verschleierte Rede entbehrlich für ihn. Mit voller Konsequenz stehen am Ende seines großen Romanfragments die erstarrten, allem Epischem entkleideten Abschnitte über Gefühlspsychologie. – Umgekehrt bleibt Kafka kontinuierlich in seinen Bildern und seinen »Helden«, deren Wissen und Empfinden nicht nur Zeichen von des Autors eigenem Ich darstellen, sondern in weitem Maße dieses Ich selbst.

Noch einmal zeigt uns der Vergleich beider Autoren die Unterschiede von Erlebter und Verschleierter Rede, weist er uns auf die Gegensätzlichkeit unserer Epoche hin. Das Licht, das auf die Extreme geworfen wird, trifft auch das breite, vielfach differenzierte Gebiet, das sich zwischen den Extremen erstreckt. In der Doppelpoligkeit unserer Stilform zwischen intellektuellem Hinübergleiten und existentiellem Bloßlegen spiegelt sich die Antinomie der Epoche. Das verleiht ihr das entscheidende Gewicht im modernen Roman.

# ALAIN ROBBE-GRILLET DEM ROMAN DER ZUKUNFT EINE BAHN

»Der Roman, den allein das zähe Festhalten an überholten Techniken als ars minor erscheinen lässt . . .«

Nathalie Sarraute

Es scheint auf den ersten Blick kaum vernünftig anzunehmen, daß eine neue Literatur eines Tages – zum Beispiel jetzt – möglich sein könnte. Die seit mehr als einem halben Jahrhundert immer wieder unternommenen Versuche, die Erzählung aus dem eingefahrenen Geleise herauszuziehen, führten bestenfalls zu vereinzelten Werken. Keines dieser Werke – wie groß auch ihre Bedeutung gewesen sein mochte – hat die Anhängerschaft eines so breiten Publikums gefunden wie der bürgerliche Roman. Die einzige heute noch gültige Romankonzeption ist, im Grunde, die Balzacs.

Man könnte sogar ohne Schwierigkeit bis zu Madame de La Fayette zurückgehen. Die sakrosankte psychologische Analyse war damals schon Grundlage der Prosa: sie beherrschte den Grundgedanken des Buches, die Schilderung der Personen in der Handlung und die Handlung selbst. Seither ist ein guter Roman die Studie einer Leidenschaft - oder des Zusammentreffens mehrerer Leidenschaften, oder des Fehlens von Leidenschaften - in einem gegebenen Milieu geblieben. Die meisten unserer zeitgenössischen Romanciers der herkömmlichen Art - d. h. eben diejenigen, welche die Zustimmung des Konsumenten finden - könnten lange Stellen aus der »Princesse de Clèves«, dem »Père Goriot« abschreiben, ohne bei dem breiten Publikum, das ihre Erzeugnisse verschlingt, auf Mißtrauen zu stoßen. Es wäre kaum nötig, dazu Redewendungen zu ändern, manche Satzkonstruktionen zu zergliedern, hier und da die jedem eigentümliche Betonung mit Hilfe eines Wortes, eines »kühnen Bildes«, eines Satzgefüges anzudeuten... Ohne dabei etwas Anstößiges zu finden, geben sie alle zu, daß ihre schriftstellerischen Bemühungen in die Jahrhunderte zurückreichen.

Ist das ein Wunder: Das Material – nämlich die Sprache – hat seit dreihundert Jahren nur sehr geringe Veränderungen erfahren; und hat sich die Gesellschaft auch allmählich gewandelt, die industrielle

Technik beträchtliche Fortschritte gemacht, so blieb doch unsere Geistesbildung die gleiche. Wir leben praktisch nach den gleichen Gewohnheiten und Gesetzen sittlicher, ernährungsmäßiger, religiöser, geschlechtlicher, hygienischer und familiärer Art ... Schließlich ist da noch das menschliche »Herz«, das – bekanntlich – ewig ist. Alles ist schon gesagt, und wir kommen zu spät ... usw... usw...

Die Gefahr, solchermaßen zurechtgewiesen zu werden, wird noch größer, wenn man zu behaupten wagt, diese neue Literatur sei nicht nur in Zukunft möglich, sondern schon in der Entstehung begriffen, und ihre Entwicklung stelle eine grundlegendere Revolution dar, als es jene Revolutionen waren, aus denen die Romantik und der Naturalismus hervorgingen.

Das Versprechen »von jetzt ab soll es anders werden« muß lächerlich klingen. Wie soll es denn anders werden? In welchem Sinne? Und vor allem warum jetzt?

Der – von der gesamten Kritik verzeichnete und besprochene – Überdruß an der heutigen Romankunst ist aber so groß, daß man kaum zu glauben vermag, daß sich diese Kunst ohne grundlegende Änderung noch lange halten kann. Die Lösung, auf die viele verfallen, ist einfach: diese Änderung sei unmöglich, die Kunst des Romans sei im Aussterben. – Das ist gar nicht sicher. In einigen Jahrzehnten wird die Geschichte zeigen, ob das verschiedentlich festgestellte Aufflammen ein Zeichen des Todeskampfes oder der Wiedergeburt war.

Jedenfalls darf man sich keinen Illusionen über die Schwierigkeiten einer solchen Umwälzung hingeben; sie sind beträchtlich. Die ganze für die Literatur zuständige Organisation (vom Verleger bis zum Leser über den Buchhändler und den Kritiker) kann nichts andres tun als sich gegen die unbekannte Form, die sich aufdrängen will, wehren. Auch die dem Gedanken einer notwendigen Veränderung zuneigenden Gemüter, die am ehesten bereit sind, den Sinn eines Weiterlebens anzuerkennen, bleiben, trotz allem, Erben der Überlieferung. So wird eine unbewußt im Vergleich mit den althergebrachten Formen beurteilte neue Form immer mehr oder weniger als Mangel an Form in Erscheinung treten. Steht nicht in einem unserer berühmtesten enzyklopädischen Lexika unter dem Artikel Schönberg: »... Autor kühner, an keine Regeln gebundener Werke!«Diese knappe Beurteilung ist unter der offenkundig von einem Sachverständigen bearbeiteten Rubrik Musik zu finden.

Der lallende Neugeborene wird immer als ein Ungeheuer betrachtet werden, selbst von denjenigen, die das Experiment reizt. Es wird immer ein gewisses Interesse und zugleich ein Vorbehalt hinsichtlich der Zukunft im Spiel sein. Von den ehrlich gemeinten Lobreden werden die meisten den Überbleibseln vergangener Zeiten gelten, all den Bindungen, mit denen das Werk noch nicht abgeschlossen hat und die es am Alten festhalten.

Denn wenn die Regeln der Vergangenheit dazu dienen, die Gegenwart zu messen, so dienen sie auch dazu, diese Gegenwart zu konstruieren. Trotz seinem Willen zur Unabhängigkeit ist der Schriftsteller mitten in eine fixierte und anerzogene Geisteshaltung, in eine literarische Tradition gestellt. Es ist ihm unmöglich, diese Überlieferung, aus der er hervorgegangen ist, von einem Tag auf den anderen abzustreifen. Manchmal werden gerade die Züge, um deren Bekämpfung er sich am meisten bemüht hat, in dem Werk, mit dem er ihnen den Garaus machen wollte, erst recht hervortreten; und erleichtert wird man ihm noch gratulieren, daß er sie so treu gepflegt hat. So werden die Kenner des Romans, seien es nun Romanciers, Kritiker oder beflissene Leser, zweifelsohne die größte Mühe haben, das eingefahrene Geleise zu verlassen.

Schon der am wenigsten vorbelastete Beobachter bringt es nicht fertig, die ihn umgebende Welt unvoreingenommen zu sehen. Von vornherein sei klargestellt, daß es uns hier nicht um die naive Bemühung um Objektivität geht, über die die Zergliederer der (subjektiven) Seele leicht lächeln können. Ein Hirngespinst kann zu offensichtlich Objektivität im landläufigen Sinne sein, nämlich im Sinne einer völlig unpersönlichen Beobachtungsweise. Aber Freiheit sollte wenigstens möglich sein; und auch sie ist es nicht. Immer haftet ein Gran Kultur (Psychologie, Moral, Metaphysik usw.) den Dingen an und verleiht ihnen ein vertrauteres, verständlicheres, beruhigenderes Gesicht. Manchmal ist die Tarnung perfekt: die Erinnerung an eine Gebärde entschwindet unserem Gedächtnis und gibt den unterstellten Gemütsbewegungen Raum, denen sie vielleicht entsprungen sein könnte: wir behalten, daß eine Landschaft streng oder ruhig ist, ohne jedoch auch nur eine Linie, einen ihrer Grundwesenszüge wiedergeben zu können. Denken wir auch sofort »das ist nichts als Literatur«, so sträuben wir uns nicht einmal dagegen. Wir sind daran gewöhnt,

daß diese Literatur (das Wort hat einen verruchten Sinn bekommen) wirkt, wie ein mit Butzenscheiben verschiedener Farben versehenes Planquadratgitter, das unser Empfindungsfeld in kleine assimilierende Felder zerlegt. Und widersteht etwas dieser systematischen Einverleibung, zersprengt ein Element der Welt das Fenster, ohne einen Platz im Dechiffriergitter der Interpretation zu finden, so bleibt uns noch als Hilfe die bequeme Kategorie des Absurden, die dieses lästige Überbleibsel einsaugen wird.

Aber die Welt ist weder sinnvoll noch absurd. Ganz einfach: sie ist. Jedenfalls ist das ihr bemerkenswertestes Zeichen. Und plötzlich stößt uns diese Evidenz mit einer Kraft, gegen die wir ohnmächtig werden. Auf einmal bricht die schöne Konstruktion zusammen: als wir unversehens die Augen öffneten, erlitten wir den Stoß dieser hartnäckigen Wirklichkeit, die wir als überwunden betrachtet haben wollten. Um uns herum, den Schwarm unserer seelenspendenden oder häuslichen Beiwörter herausfordernd, sind die Dinge da. Ihre Oberfläche ist säuberlich und glatt, unberührt, aber ohne zweideutigen Glanz und ohne Durchsichtigkeit. Unserer ganzen Dichtung gelang es noch nicht, sie auch nur eine Spur anzuritzen oder die kleinste ihrer Krümmungen abzuändern.

Die unzähligen verfilmten Romane, die unsere Leinwand immer wieder in Anspruch nehmen, bieten uns die Gelegenheit an, diese Erfahrungen immer wieder zu machen. Der Film - auch er ein Erbe der psychologischen und naturalistischen Überlieferung - will am häufigsten bloß eine Erzählung in Bilder übertragen: er zielt nur darauf, in dem Dolmetschervorgang einiger gutgewählter Szenen dem Zuschauer die Bedeutung einzuhämmern, die im gedruckten Roman die Sätze dem Leser vorschlugen. Aber es kommt zu jeder Zeit vor, daß die verfilmte Erzählung uns mit einer Heftigkeit, die schwerlich in dem entsprechenden Texte, sei es Roman oder Drehbuch, zu finden ist, von unserer innerlichen konstruierten Geborgenheit losreißt und in diese dargebotene Welt hineinwirft. Die vollzogene Veränderung wird jeder empfinden können. Im ursprünglichen Roman waren die den Erzählungsstoff bildenden Gegenstände und Gebärden gänzlich verschwunden, um der einzigen Bedeutung Platz einzuräumen: der leere Stuhl war nur noch Abwesenheit oder Warten, die die Schulter drückende Hand war nur noch Sympathiezeichen, das Fenstergitter

war nur noch die Unmöglichkeit zu entfliehen ... Und jetzt, plötzlich, sieht man den Stuhl, die Handbewegung, das Gittergebilde. Ihre Bedeutung bleibt offensichtlich, aber statt unsere Aufmerksamkeit gänzlich auf sich zu ziehen, erweist sie sich als das uns dazu Gegebene, sogar als das uns zum Überfluß Gegebene, denn was uns erreicht, was sich in unserem Gedächtnis bewährt, was uns als wesentlich und mit unbestimmten allgemeinen Begriffen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen unmöglich erscheint, das sind die Gebärden selbst, die Gegenstände, die Bewegungen und die Umrisse, denen das Bild auf einmal - unbewußt - ihre Wirklichkeit wiedergegeben hat. Daß diese Bruchstücke von unmittelbarer Wirklichkeit, die die filmische Erzählung erzeugen muß, sosehr ins Auge stechen, während ähnliche Szenen machtlos wären uns im Alltag aus unserer Blindheit zu reißen, kann seltsam erscheinen. Es ist tatsächlich so, als trügen die fotografischen Konventionen (d. h. die Zweidimensionalität, das Schwarzweiße, der Rahmen, die Maßstabsunterschiede zwischen den Plänen) dazu bei, uns von den eigenen Konventionen zu befreien. Der etwas ungewöhnliche Anblick dieser »wiedergegebenen« Welt offenbart uns zur selben Zeit den ungewöhnlichen Charakter der uns umgebenden Welt: sie ist eine ungewöhnliche Welt, insofern sie es ablehnt, unseren Gewohnheiten und unserer Ordnung sich zu unterwerfen.

An Stelle dieses Universums der »Bedeutungen« (sowohl psychologischer als auch sozialer und funktioneller Art) sollte man vielmehr versuchen eine festere und unmittelbarere Welt zu bauen. Erst sollen Gegenstände und Gebärden durch ihre Gegenwart ihre Existenz beweisen, es soll dieses ständige Hiersein vorherrschen, über jede erklärende Theorie hinaus, die es versuchen würde, sie in irgendein Bezugssystem, sei es sentimental, soziologisch, freudisch, metaphysisch, einzusperren.

In dieser künftigen Welt des Romans werden Gebärden und Gegenstände erst »da« sein, bevor sie »etwas« sind; und nachher sollen sie noch da sein, hart, unveränderlich, auf immer anwesend, den eigenen Sinn geringachtend, der umsonst versucht, sie zwischen einer formlosen Vergangenheit und einer unbestimmten Zukunft zu prekären Werkzeugen herabzusetzen.

So sollen die Gegenstände allmählich ihre Flüchtigkeit und ihre »Heimlichkeit« verlieren, auf ihren falschen Zauber verzichten, auf

diese verdächtige Innerlichkeit, die Roland Barthes »der Dinge romantisches Herz« genannt hat. Diese Dinge sollen nicht mehr die unbestimmte Wiederspiegelung der unbestimmten Seele des Helden, das Bild seiner Pein, die Stütze seiner Wünsche sein. Vielmehr, wenn die Dinge sich dieser Tyrannei noch manchmal unterwerfen, so wird das nur noch scheinbar geschehen, um besser zu zeigen wie fremd sie ihr bleiben.

Was die Romanhelden betrifft, so mögen sie den Stoff zu zahlreichen Interpretationen anbieten. Sie mögen, den jeweiligen Interessengebieten nach, zu psychologischen, psychiatrischen, religiösen oder politischen Kommentaren Anlaß geben, bald wird man ihre Gleichgültigkeit gegen diesen angeblichen Reichtum feststellen müssen. War der herkömmliche Held ständig beansprucht, überbeansprucht, zerstört durch diese »Interpretationen«, denen der Verfasser ihn unterwarf, und immerwährend in ein stoffloses, unstetes, immer entfernteres und aufgelösteres Irgendwoanders geworfen, so wird der künftige Held dagegen »hier« bleiben. Und nur die »Kommentare« werden »anderswo« bleiben. Dieser nicht zu leugnenden Gegenwart gegenüber werden sie als belanglos, überflüssig, sogar unehrlich erscheinen.

Dies alles könnte theoretisch, illusorisch klingen, wenn nicht etwas in unserem Verhältnisse zum Universum im Begriffe wäre, sich auf eine sicherlich entscheidende Weise zu ändern. So spüren wir nun die Antwort auf die ironiebeladene Frage: »Warum jetzt?« Heute ist tatsächlich ein neues Element entstanden, das uns diesmal von Balzac wie von Gide oder von Madame de La Fayette durch einen Bruch trennt: die alten Mythen der »Tiefe« haben abgedankt.

Bekanntlich ruhte die ganze Romankunst auf diesen Mythen und auf ihnen allein. Nach der Tradition bestand die Rolle des Schriftstellers darin, der Natur nachzuforschen, sich in sie zu vertiefen, um die untersten Schichten zu erreichen und Fragmente und Bruchstücke eines verwirrenden Geheimnisses ans Tageslicht zu bringen. Von dem Abgrund der menschlichen Leidenschaften aus sandte er der scheinbar ruhigen Welt, der Welt der Oberfläche, Siegesbotschaften, die über die von ihm berührten Geheimnisse berichteten. Und die heiligen Schauer, die dann den Leser ergriffen, statt daß sie Angst oder Ekel in ihm erweckt hätten, gaben ihm die Bestätigung seiner Macht über die

Welt: es gab Abgründe, gewiß, aber dank den tapferen Höhlenforschern konnte man ihren Grund ermessen.

Es nimmt unter solchen Umständen nicht wunder, daß eben in jenem umfassenden und einzigartigen Adjektiv »tief«, das alle seelischen Eigenschaften und der Dinge verborgene Seele zusammenzufassen suchte, das literarische Phänomen par excellence zu finden war. So funktionierte das Wort wie eine Falle, in die der Schriftsteller das Universum einsperrte, um es der Gesellschaft auszuliefern.

Die vollzogene Revolution ist beträchtlich: wir sehen die Welt nicht mehr als unser Gut oder unser *Privateigentum*, als etwas Zähmbares an, und außerdem glauben wir nicht mehr an ihre »Tiefe«.

Mit dem Zusammenbruch der essentialistischen Auffassungen vom Menschen und mit der Auflösung des »Naturbegriffes« durch den Bedingtheitsbegriff hörte für uns die Oberfläche der Dinge auf, die Maske ihres Herzens zu sein, was eine offene Tür zu den schlimmsten Jenseitsvorstellungen, »dort drüben«-Spekulationen der Metaphysik von jeher gewesen war.

So kann sich die ganze literarische Sprache ändern, und sie ändert sich schon. Von Tag zu Tag können wir den wachsenden Widerwillen derer, die sich dessen am bewußtesten sind, vor den Worten mit innerlichem, analogischem, beschwörendem Anhauch feststellen, während das optische, beschreibende Wort, dem es mit dem Messen dem genauen Hinstellen, dem Abgrenzen, dem Bestimmen genug ist die schwierige Bahn einer neuen Romankunst wahrscheinlich eröffnet

### RAOUL HAUSMANN · HYLE II

## Ein Romananfang

NTER Stößen gegend Windes schwebt schwankend Schiff hebend, senkend zwischen schwarzen langsam steigenden Wasserballen in Wasserhöhlen abfallender Metallfisch, brüllend Schiffschraube überpolternd den Wind, anpressend gegen Anlauf, Aufstauf, unter sternsprenkelnder Nachtbläue. Mitternachtblau, drin schlingertDampfer»Ciudad de Mahon«südlich, der Islablanca entgegen.

Schwingend, schwingt um Ruhelage: fortwährendes Jetzt, in dem Schongewesen, das Vorbei, sich ergänzt aus Nochnicht, das ankommt, daherläuft ohne Lauf ... dennoch einen Ablauf am Orte nimmt. In diesem Unendenden Auf-Ab, Hoch-Tief das sich nicht verläßt, ändert dennoch unmerkbar alle Zeit, Ort, Richtung. Wellenberg, Wellental, ärgerlich-gleichmäßig gegebenem Punkt verbunden, dringt niemals vorwärts, sein Schwall und Abschwall setzt ständigen Gegendruck dem Schiff, jedem Gegenstand der in ihm schwimmt. In diesem Tanz durch Steigen und Senken schaukelt verräterisch, quer der eisernen Hohlheit, angetrieben von schwirrender Schraube, schäumend, quirlend im – Donner-knattern – über dem Wasser.

Die Menschen eingeschlossen zugleich mit Maschinen in der großen Kiste – sind wie nicht vorhanden. Denken zurück, oder voraus, nur sind nicht Jetzt: festgehalten, eingeklemmt zwischen zwei Nichtsein, macht übel, setzt man ihrem Unsein wenigstes Wollen selbst entgegen. Bewegtem Meer nicht leisten Widerstand, so Du unbeschwert segelst dahin – dafort. Thalasso. Man macht keine Rechnung mit dir. Wie aber, wenn, und Du willst? die Rechnung ist auf reinen Verlust zu unternehmen. Wir buchen zu Ihren Lasten.

Schlingert denn Unwille, Abneigung, Verändertrieb, Verbergenwollen, Wunsch Ungewohnten, zerfasert Gleichlage, setzt Wille, Antrieb, Wissen aus, läßt schyzothym kleine Manien sich zyklisch zerreiben in Unfähigkeit. Zu übertäuben. Der drei Personen die Eine verkrampft in Ablehnung, die Zweite angehalten in Gleichmut, der Dritte leer, widerstandlos – er hat gegessen, was Schiffsküche bot – sind doch Alle verhaftet, ausgeliefert dem langsam Nacht, Wasser

durchquerenden Schiff. Stunden, lange geht dies. Fünf Uhr, las cincos en la tarde, verließ die Ciudad de Mahon den Hafen. Bald war Abend gefallen: dunkle Dämmerung machte Ort und Lage unfaßbar, unwirklich. Selbst als man, bordwandelnd, durch große Öffnung absieht in Unterleib des Maschinensaals, dicke Eisenräder quirlen plumpe Kolben, eine Achse rollt sich träge um – selbst diese hartnäckige, eigensinnige Arbeit gibt keinen Eindruck eines Tuns, noch Sinnes. Vom Wasser wie Garnichts ständig gedrückt, abgetrieben vom Wind, steuert hier oben, hinter Fenstern ein göttergleich unsichtbarer Kapitän. Thalasso.

So sehr es auch scheint, daß HIER Beschlüsse in Tat, Befehle in Ausführung gebracht werden, ist doch dieser Schachturm des Maschinentreibens nicht anders, denn das gesamte Schiff: Getriebe um Lage, die keine ist. Das Hohle erst macht das Volle aus. Was macht dies aus, wenn das Leere als kleines Teilchen Himmels sich starr dahinpreßt durch das Volle: tanta agua. Gut und richtig es ist, daß Nacht es ist: alle Farbe verschwand in solchem Grenzfall zweier Gegenstände, WASSER, Hyle und Wind, der nichts IST, als Hinlauf. Doch: Wo hin läuft solch bewegter Himmelteil?

Befehl, ausgeführt durch Seearbeiter, umgesetzt in Gegenstandänderung, dennoch nichts ändernd als stets gleichen Umschwung – wäre nichts, als Wasser-Halt, Winddruck folgsam folgen: kann ihnen widersprechen. Alle Räder stehen still, da ein starker Arm so will: WILL der Starkarm, will der Gedanke des Tuns?

Hinunter mußt Du zu der Asche, wäre es selbst in eines Schiffes Bauch. Die schöne Tochter grimmgelber Jüdin fühlt sich schlecht. Ihr schöne Tochter fühlen sich? Schlecht, gewiß. Man spricht von Ihnen in der dritten Person. So müssen die erste und zweite Person, ich und du, folgen, wenn Ihr, oder Sie so bestimmen.

Doch, als unbedeutende Personen, einfache Reisende, haben sie die Unvorsichtigkeit, ja, sie haben sie, begangen wie man so tut, dritter Klasse zu reisen. Haben Fahrkarten nur dritter Klasse. Das heißt, vielmehr das macht es, daß nichts vorhanden anders ist, denn eine Massenkabine, Kabine solamente por hombres. Senoras? No Senoras. Doch ist das Gefühl schlecht und der Magen verkehrt nicht mit den Eingeweiden.

Man, die dritte Person, geben dem Schiffsangestellten, Steward wurde er geheißen, un duro – fünf Peseten. Hiermit ist eine Kabine für Ladies geschaffen – sie ist, da man ein großes Tuch vor zwei Bettreihen spannt, die Kabine für Senoras geschaffen.

Legen Sie sich, dritte Person, schöne Tochter, zu Bette, längelang, vielleicht läßt Ihr Magen, derart in dritter Person behandelt, vernünftig sich an. Oder aus. Die erste und zweite Person, Du und ich, legen sich, Unterwelts Warten, Aufwarten, bei Seiten. Der Angestellte ist kein Wärter. In dieses Dämmerdunkels Winkel wartet er nicht auf. Hätte viel zu tun. Seitlich neigt und steigt, senkt und schwenkt das Unterweltdeck mit dem ganzen Besteck. Vom Unterdeck zum Oberdeck. Zwei Meter fallen langsam nach Backbord, steigen langsam auf Steuerbord. Ninguno spricht ein Wort. Hört nur Geräusch. Alle drei Personen hinter ihrem Vorhang hören die Geräusche. Wie nach Rausch. Opfern des Neptun. Schöne Tochter, zieht sich Ihrer Person Magen zusammen? Schon? Gegenwärtig? Nein? Noch nicht? Oh, warten Sie, bald wird sich aus dem Verdrungenen, Vergangenen das Jetzt ergeben, ein Miesgefühl, das jammern macht. Wie Geysir wird kommend gegenwärtiger Moment alle Vergangenheit aus Ihrem Innern nach Außen erbrechen.

Ihr Sein, schöne Tochter, schwankt auf-ab um elende Ruhelage. Kotzen Sie? Außer Frage! Ein Gepulpsche – schnell, auf, Gal hilft Ara auf Beine, stützt unter Armen, hingeführt zu Waschbecken. Die Kleine sieht, sie sah kommen. Ara neigt Kopf, Gal hält Stirn, Gewürge, aochkh – würgen muß man, muß man kotzen. Oachk-kqw: gelblich schießt Strahl aus Mund, kquchh – oaqukch – noch mal, so, das ist raus, spucke, spuckt, sagt dumpf: Wasser. Aufgedreht Wasserhahn, Gal nimmt Glas, läßt einlaufen, an Aras Mund gehalten, sie trinkt. Dies WAR der gegenwärtige Augenblick.

Vorbei, bereits in zukünftigen Zustand eingetreten.

Schwach, bleich, ausgehohlt, Ara läßt sich von Gal zum Bett führen, legt sich, sie legt sich wieder in langer Ruhelage, um die das Schiff, es schwingt auf Backbord nieder Steuerbord, zeitweilig dröhnt Schiffsschraube außer Wasser.

So nun liegt der grimmig-gelben Jüdin schöne Tochter. Zdrasdwuisdje, zdraswuisdje, Mammouschka. Gal jedoch muß, der Wärter, es ist nicht die Aufgabe des Stewards, also ist ER der freiwillige Krankenpfleger, Ordnung machen. Hin zum Waschbecken, Wasser in die Magenbrühe. Nein, unmöglich. Macht schrecklich Schaum. Wird mehr gewesen. Hahn zugedreht. Was? Nun? Muß aber weg, schon breitet Geruch, sauer-bitter sich aus. Wie, der Graus? Vielleicht so: zieht an Kette Metallstöpsel hoch, heraus. Alles Gebröckle, ganzes Gedaus – läuft gurgelnd aus. Mit viel Nachspülen, nach starkem Bemühen. Dritte Person haben geruht, sich Ruhe zu schaffen, andre Personen, wie ich oder du, haben Augen, Ohren, Nasen zu schließen, um wegzuschaffen. Resignieren ohne Überkompensation. Tyrannis der Minderheit. Welch Märtyrann! Doch Niemand, Keiner sieht dies an.

... Hingedröselt. Aus Schlaf, dämmerdumpf, erwacht. Ah? Die Kleine aufgestanden, nach Deck gegangen. In diesem graugelben Erbrechelicht bleibe ich nicht. Ara? Gal beugt über sie: schläft. Schläft fest. Werde auch auf Deck gehen.

In weit graudunkler, auf hellender Nacht hat allem Erwarten entgegen die Ciudad de Mahon einen Weg gemacht. Eigensinn und Beharrnis haben sie vorwärts gebracht. Meer weht, Wind schaukelt, niederträchtig bohrende Wasserschraube hat sich weiter und weiter korkengezogen: gegen graublau auf blassenden Osthimmel setzt sich Etwas ab: dunkler denn Meer, dunkler als Morgen. S' ist fünf Uhr vorbei, um sechs Uhr des Horizonts muß der Dampfer im Hafen von Ibiza einlaufen. Immer noch rauscht schwarzblauer, weiß getigerter Wasserschwall seitweichend dem weggleitenden Eisenrumpf entlang, stets noch wankt er von Seite zu Seite. Auf-ab, hoch-nieder, langsam: hebt - niedergekehrt, senkt ohne Unterlaß. Unerbittlich, unerhörlich. In den warmheißen Eisendunst bläst über Deck frischer Wind. Hat Gesichter mit Salzdunst bedeckt - bitterlich fühlt Geschmack die Zunge, die Lippen beleckt. Kaffeearoma zieht in Schwaden vorüber: eine Kajütentür ist aufgetan, ein Halbdutzend Matrosen, ach, Seearbeiter, in alten Zivilkleidern, tragen ihre Frühstückration nach der Schicht vorbei. Ganzer Eimer voll: eine Tasse wäre nicht schlecht.

Umhergehen, Herumstehen, Gelunger und Gewarte: Tag beginnt zu dämmern. Es dämmert gegen Tag. Ausschauen, man sieht nach Süden. Der Dunkelstreif wird langgezogene Form, Hügelketten. Ibiza. In Ablauf halber Stunde. Ankunft wird zu vorgeschriebener Zeitsein. Ein heller Glanz bricht vor im Osten: noch ist die Sonne nicht auf Posten. Bald wird sie über Wasser auf Erdehügel scheinen.

Die Zacken und Buckel gleiten näher, sind leicht von Salzluft verschleiert. Die Kleine, Gal, starren drauf hin. Hinter begrünten Hügelketten schieben sich immer andre, wieder neue hervor. Was dies hier vorn? Felsklotz, mit Leuchtturm drauf, der Insel als kleine Insel vorgesteilt. Ist alles mit leichtem Baumwuchs bestanden, seltsam für Mittelmeer. Hin – wieder leuchtet dazwischen weißes Haus.

S' ist Zeit, s' ist Zeit. Gal steigt in Unterdeck, Ara wecken. Sie bewegt langsam des Kopfes Seitendrehung, mit Augen mißtraut sie sehend ihn an. Erwachend vergessen rückkommt er ihrer Erinnerung. S'ist Zeit. Immer und wieder ist's Zeit, das macht erschrecken vor Augenblick, zerbrechend in Vorbei und Kommen. Mit rechter Hand über Schläfen fährt sie sich, aufstützend dem linken Ellbogen folgend erhebt widerwillig. S'ist Zeit. Auf Deck steigen zu zweit. Unter kühler Brise Anhauch Ara erschauert: erschauert ebenso vor Anblick, der Traum nichtseiend, dauert. Hier werde ich – in naher Zukunft dritte Person sein. SEIN? Werde ich.

Im Augenblick, gleicher Zeitpunkt fliegt orangene Hellheit über dem Inselstreif, in dessen Drehung ein kleiner Ort um Hafen sich abspiegelt. Himmel darüber färbt leicht rosig. Eine Ankunft, keine Erfüllung, wandelt unbekümmert zwischen Klippen und Wasserablauf vorüber. Vorüber gleiten sich Schiff, Insel und Erwarten. Immer mehr und ständig wird Erde, Haus und Baum. Entsteigt vergessenem Traum.

Noch kleine Inseln. Nun die Ciudad de Mahon dreht steuerbord: brüllt einen Ton aus Dampfsirene. Wie auf Befehl entsteigt rechts einer Bucht Leuchtturm, links über Felsufer zwei Türme, Mauern, hochgestapelt, alles dies dehnt auseinander, entschwimmt sich selbst und seiner Entfernung. Um einer Mole Ecke, Ende bezeichnet mit Einfahrtlicht entbirgt sich, weißlich, rosig Schneckenhaus aus Haus über Haus. In Schichten liegen Wohnkuben zwischen Zackenkraus alter Festungmauer, übertrumpft von steilem Turm alter Kirche. Des Morgens sechs Uhr ein Viertel. Im großen Erstaunen erhebt sich hier die Stadt.

Neu angekommener Blick ist taub.

Tau – ein Tau um Dickdalben: Schwung, ein Mann hält, zieht, Schiff, knarrend, zieht es in totem Fortlauf stramm: macht den großen Kasten sich annähern der Mole.

Blick auf die wenigen Leute, die Ankömmlinge erwarten: eh, ja, da steht Leo Freund. Hat uns nun auch gesehen, winkt. Zurückgewinkt. Gewinke. Na, La ciudad de Mahon ist vertäut, Matrosen ziehen einen Teil des Bordgeländers zurück, andre kommen mit der Landetreppe angeschleppt, stoßen sie hinaus, über Bord, neigt hinab, so, liegt nun fest. Festliegtse. Schiffsangestellter stellt sich seitlich auf: Ausstieg kann beginnen. Einige Leute machen bißchen Gedränge am Fuß der Treppe: sondern sich paar Bursche ab, steigen aufwärts. Besonders Einer ist bemerklich, unter grauer Mütze große Augen hinter Brille, drolliges Apfelgesicht. Sind die Träger. Gerufe, Gespreche, Gelärme. Ungewohnte Fremdlaute bleiben sprachlos.

Ara, bleich, die Kleine, Gal, versammelt um Gepäck. Si, si, todo eso. Alle Drei, nach den schlechten Erfahrungen von Barcelona, haben sich auf den komischen Burschen geeinigt, sieht ganz vertrauenswürdig aus. »Guten Morgen, Kinder« – eh, das ist Leo; unbemerkt ist er angekommen. Wird uns beim Gepäckträger aushelfen. Ist schon ganz und gar Spanier – nach zwei Monaten hier! – schwabbelt auch ganz geläufig alle nötigen Redensarten daher. »Also, euer Gepäck wird zum Despacho gebracht, dort werden wir's dann um halbelf abholen und auf den Camion nach San Antonio verladen.« »Erst um halb elf?« »Ja, früher fährt der Camion nicht. Aber Ihr werdet Café trinken wollen, s'ist noch alles zu, außer da gegenüber die Fonda Marina. Sonst wäre ich mit Euch nach der Alhambra gegangen, aber die machen erst später auf. « Mhm. Na.

Überqueren den Pier. Eintreten in leeres, geweißtes Geräume, einige Rundtische und Stühle in Halbdämmer. Gesetzt. Um schäbige Marmorplatte. Daß Kellner mozo heißt, wissen wir schon. Leo bestellt. Nach Minuten bringt der Bursche vier große Spitzgläser auf Fuß mit 'ner braungrauen Lorke drin, Café. »Aber Ihr müßt das Frühstückgebäck kennen lernen, Enzeimadas – Kleine, komm mit mir, wir werden welche kaufen gehn. « »Was ist das – wie sagst Du? « »Enzeimadas « »Enzeimadas « »Das sind so'ne Art Schnecken, nur viel leichter, mit Vanillezucker drauf. « »Also geht schon. « Leo, Kleine, ab.

Gal »Wie spät ist's, Aranka?« Sieht Armbanduhr »Halb sieben«. Sitzen stumm, wie Schulkinder, in dunkler Ecke. Nichts zu sehen. Warten.

Kleine geht mit Freund, Hafen entlang, niedrige weiße Häuser, vorn abgegrenzt durch Querstraße. Sind Häuschen hier links einstöckig, sind die dort zwei- und dreistöckig. Nichts Besonderes. Waren vielleicht in Neapel ähnlich. Um die Ecke links. Blick aufwärts: Oberstadt über hoher Festungsmauer. »Wir gehen hier rechts.« Tut sich breite Straße auf. Dreistöckige Häuser. Maurermeisterstyl. »Das ist der Paseo Vara de Rey, die Hauptstraße von Ibiza.« Irgendwo in der Mitte ein Denkmal (sollte Denkgut heißen, warum Mal, schlecht), Gewurstle von mehreren Weibsfiguren, oben in der Mitte Mann, säbelschwingend. Erstaunen macht sich unbemerkbar. »Da sind wir, in der panaderia. « Hinter halbgeschlossnen Türen, Halbdunkel, schläfriger Raum. Leo kauft halbes Dutzend Enzeimadas, werden vom Verkäufer in Seidenpapier gewickelt, an die Kleine gegeben. »Die Dinger sehen genau wie berliner Schnecken aus. « »Ja, sind aber viel besser. Komm.« Gehen zurück. »Es ist gar nicht sehr warm hier, und es ist ganz graues Wetter.« »Ja, seit einer Woche haben wir Regenwetter, aber das ist nicht so wie in Deutschland. Es regnet niemals einen ganzen Tag. Außerdem jetzt, Ende März, werden die Regenseltener. «» Was macht Jadja?« »Oh, die schläft sicher noch, sonst geht's ihr gut, danke.«

Enzeimadas sind wirklich sehr gut, sehr leicht, der Café ist Chicorée mit bißchen Zucker und viel Wasser. Aber er kostet nur zehn Centimos pro Glas. »Hier kostet jedes Getränk zehn Centimos. Ihr werdet's noch merken. « Das sind so ungefähr drei Pfennige. Kein Geld. »Hier ist alles noch viel billiger als in Barcelona. Ihr könnt schon für hundert Pesetas ganze Pension für einen Monat bekommen. Übrigens, was habt ihr in der Calle Buqueria im Hotel Europa gezahlt und wie hat's Euch gefallen: « »Sieben Pesetas, und das Essen war sehr gut. Wir haben einen Saal mit Alkoven als Zimmer gehabt. « »Wenn ich aufwachte, habe ich einen großen großen schwarzen Schrank gesehen, und auf eine große Terrasse vor den Fenstern. Die Kirchenglocken haben ping, ping, ping gemacht, ganz anders als in Deutschland. Jeden Morgen ging eine criada den Corridor entlang und sang ein Lied – das klang so ganz anders, als man jemals etwas gehört hatte« sagt die Kleine. Ara und Gal haben schlechtere Erinnerungen. So läuft

die Zeit lang hin, gibt sich Mühe, bringt sich doch nicht Ablauf zusammen: sind alles nur Wortesplitter. »Wir haben nur fünf Pesetas gezahlt, weil sie im Umbau waren.« »Das waren sie auch jetzt noch.« »Na, dann war's, weil es noch Winter war, keine Saison. Wie gefällt Euch die Stadt?« »Oh, ganz amerikanisch mit den Avenidas und dem Lärm Abends die vielen Lautsprecher. Viel moderner als Berlin, Wir waren auch im alten Stadtteil, das ist sehr merkwürdig, diese weißen engen Gassen.« »Habt Ihr auch die Iglesia de la >Sagrada Familia (gesehen?« »Nein, bis dahin sind wir nicht gekommen. Aber la Plaza Cataluna ist 'ne kleinere Imitation vom Place Vendôme. Dann aber waren wir einen Abend in einem Volkskabarett, bei Juanito el Dorado, ein staubiger Stall, aber die Flamencosängerinnen und ein Tänzer, ganz fabelhaft. Wart Ihr auch?« »Nein, wir konnten Assar nicht allein im Hotel lassen. Ich war einmal allein in einem Café-Concert, aber das war entsetzlich primitiv. Eine Sängerin nach der Andern trat auf, im Hemd, das rollten sie während des Gesinges bis über den Nabel auf, dann rollten sie's wieder hinunter. Hat mir gar keinen Eindruck gemacht.« »Na, die Flamencos sind wunderbar. So um 10 Uhr, halb II, gehst du im Hafenviertel in ein Lokal, das kaum mal einen Fremden sieht, außer dir selber, wo kleine Leute rumsitzen, es blöd billig ist, ein staubiger, trauriger Stall, oben mit 'ner Galerie, Juanito el Dorado: dort singt man Flamencos. Lieder, die ganz afrikanisch sind, dickbalkig und gradtonig hinausgesungen werden, mit langen Schnörkeln und ohne daß du den Sänger atmen siehst. Dazu Guitarrenbegleitung, teuflisch gut. Grade sitzt ein Kellner oben auf dem Podium neben einem Mann, langschädelig, langnasig, schlank, schmal, schwarz und schwarz angezogen. Der Mozo singt was, ist aber heiser und kein Mensch hört recht hin. Nach 'ner Weile siehst du in dem dustern Staub, daß beinah nur Männer an den Tischen sitzen, am Nebentisch sitzt 'ne Dickliche in einem gefälbelten roten Seidenkleid mit zwei Männern. Ein Mozo läuft mit einem Tragkorb rum und verkauft Langustinen und Mandeln und Nüsse, billig. Teller - gibt's keine. Wein: Manzanillas. Besonders fein. Und auf der Erde hockt ein Zigeuner, krummbeinig, braun, grinsend, mit 'ner gewaltigen Mähne und putzt dir für 50 Centimos die Schuhe blitzblank. Daß er ein Tänzer ist, wirst du erst später merken. Vorläufig erscheint auf der Bühne eine junge Frau, lustig-bäurisch, die Wirtin, sie singt, jeden Abend neue selbstgemachte Texte. In langen Schrei-Tiraden singt sie davon, daß die Männer Schufte und Verbrecher sind, aber die Frauen sind noch viel schlimmer. Da sie nicht genug Beifall findet, ruft sie sich nach jeder Phrase selber Olé zu. Aber sie singt ganz schön. Ganz afrikanisch. Platzwechsel: der Wirt, berühmter Guitarrenspieler, erscheint auf dem Podium. Spielt tatsächlich teuf lisch gut. Und es erscheint ein Sänger, rundlich, er hält sich mit einer Hand an seinem Hosenbund fest und singt ohne Atemholen mit Kinnwackeln laut und leise, lange, lange Tiraden, die plötzlich nochmal in einen lauteren Schnörkel ausgehen: Olégeschrei und Händeklatschen der Zuhörer, die wissen, was gut ist.

Ja, da sitzst du, und hörst zu und findest das alles ungeheuer uneuropäisch. Aber das Eigentliche kommt erst. Der Guitarrespieler und der Sänger verlassen das Podium und nehmen ihre Stühle mit, und du bedauerst, daß nun eine Pause sein wird, aber nein, man stellt neue Stühle hin, sechs, und nacheinander besteigen das Podium die rotgekleidete Dickliche, der Wirt, die Wirtin, der Schuhputzer (was will denn der dort oben, denkst du) der Sänger und als Letzter kommt der Guitarrespieler vom Anfang, er hat sich umgezogen, das merkst du nicht nur an seinem schwarzen Bolero und den gelben Schuhen, sondern auch an den Knöpfen seiner Hose, die er sich in aller Gemütsruhe zuknöpft, während er aufs Podium steigt. Beifall! Und dann beginnt's. Die Guitarren klingeln schwirrend, der Schuhputzer beginnt einen Tanz, jawohl, und er tanzt gut - aber da steht schon die Dickliche auf und der schwarze Lange - der Sänger singt los, die ganze sitzende Gesellschaft klatscht in die Hände, auch unser Schuhputzer klatscht jetzt nur, jeder klatscht einen andern Rhythmus und der Schwarze fängt an zu steppen, unglaublich donnert er seine Schuhe zugleich mit der Dicken auf die Bretter. Während die aber den ganzen Körper leise bewegt, wie ein Roß - ist er oben, mit Ausnahme der Arme, die langsame, den Beinen entgegengesetzte Bewegungen ausführen, die Ruhe selber - er geht sich selber nix an. Kaum zu beschreiben ist das Klatschen, Singen, Schwirren, Schleifen und Donnern. Dazu Gesang, wild und gebändigt zugleich ist das Ganze. Du selber und die Zuschauer geraten in Begeisterung. Gewissermaßen: edle Rosse trampeln im Stall angefeuert von Peitschenknall und Zuruf. Aber alles vergrößert ins Übertierische. Noch ein paar Windungen der roten Tänzerin, nochmal donnerpoltern gelbe Schuhe und knallknattern Hände – aus. Olégeschrei, Beifallsalven. Und dann geht man nachhaus, denn besser kommt's nicht mehr.«

»Dann wirst du sehr erstaunt sein vom Gesang hier. Ganz merkwürdig, eine Art Gejodle, gequetscht, und es gibt nur zwei oder drei Melodien. Scheint sehr alt zu sein, vielleicht noch arabisch.« »Wird hier viel Musik gemacht?« »Nein, ich hab das nur gelegentlich mal in einer Finca, einem Bauernhaus gehört. Aber Ihr werdet ausgeruht sein, wollt Ihr nicht mal bißchen in der Stadt herumgehen?« Freund klatscht in die Hände, Mozo kommt, wird bezahlt, aufgebrochen aus dieser dunklen Schulstube.

Liegt rechts die Ciudad de Mahon. Hier vorne Art Obelisk, mit Bronceplatte. »Das ist das Denkmal für Kapitän Riquer, der vor 120 Jahren ein Korsarenschiff besiegt hat. Ibiza war sehr oft von Seeräubern heimgesucht.«

Nach Nacht Stehens auf Schiff, Gesitze in Fonda Marina, Bein-ausschlenkern tut gut. Gut tut das Schlenkern der Beine. Feste Erde unterm Tritt. Keine Leute. Leer, leer. Zu früh am Morgen. Rundgesehen: Hafen, großes Wasserviereck. Rechts abgeschlossen von langgewellten, flachen Hügeln, Baumbesprenkelt. »S'ist jetzt noch zu früh, später werdet ihr die Ibizenkerinnen sehen, tragen alle Kostüm, fünf oder sechs Röcke übereinander, Schal über den Schultern und Locken, wie Pajes, werden hier risas genannt. Dazu Zöpfe. Viel Klempnerei, aber in Gold, auf der Brust.«

Nun sehen sie zu Dritt (oder zu Viert) den Paseo Vara de Rey.

»Ihr habt doch Geld mit, oder habt Ihr ein Bankkonto?«»Wir haben ein Konto bei der Société Générale in Paris und in Barcelona waren wir auf dem Crédit Lyonnais. Hier haben wir noch nichts.«»Dann geht doch zum Credito Balear, ich zeige ihn Euch gleich. Das werdet Ihr dann selber wiederfinden.«

Morne batisse. »So und nun zeig ich Euch die Post, los telegrafos, wie's hier heißt.« Sieht mit den grünen Ladentüren mehr wie'n Handelsmagazin aus.

Was kann, nach durchwachter Nacht, neu hergebracht, Einer schon sehen, wo alles unbekannt unerkannt verwundertem Auge vorüberzieht? Schlottrig schlafrige Unaufnehmbarkeit, stößt begrenzten Blick in sich zurück. Auch Gehör ist unwillig begrenzt: ob dies hier

Paseo oder Alameda heißt, sich nennt, bleibt Gename unbekannt. In leeren Morgens Kühle. Wachheit der Sinne ist noch fern, ist nicht hier. Wer weiß, ob wir uns wiedersehn, am grünen Strand der Spree. Ich glaube, nee. Pero aqui, no somos ya presente.

Zuckeln neben Leo daher, dahin. Wieder vor zu der Querstraße, die den Paseo abgrenzt, südöstlich. Der Magen spiegelt nichts wieder: er erinnert sich noch nicht an die veränderte Speise.

»Das hier ist der Despacho, da hinterlegt man alle Sachen, auch später, wenn Ihr Einkäufe macht, werdet Ihr alles hier hinterlegen können. Aber ich will mir Cigaretten kaufen, natürlich Camel. Die gewöhnlichen spanischen Regiecigaretten sind billiger aber schlecht, Communes, oder wie man sie hier nennt, Communistas, das Packet zu fünfundzwanzig Centimos. Dann habt Ihr noch die Labores, das Packet zu sechzig Centimos. Diese Sorten könnt Ihr da drüben in der niedrigen kleinen Bude kaufen. Wir gehen jetzt die Calle Riambau und die Calle de la Cruz zur Cigarettenhändlerin, ich weiß nicht, wie die Straße heißt, ich glaube, sie hat nicht mal 'nen Namen.« »Was ist das hier, dieses runde Dings?« »Das ist der Kiosko, da trinkt man und ißt Schnecken und so Zeugs. Der macht auch erst später auf.« Also noch einige enge, weiße Gassen. Einige Häuser sind schon erwacht: die Türen nur mit Vorhängen aus dünnen Eisenketten oder Rohrstücken, auf Fäden gezogen, verdeckt. »Was ist das für'n grauer Kasten dort vorn?« »Das ist die Kirche San Telmo.« Näherkommen. Komischer kriegsgrauer Kasten mit Mauerstreben. Nach rechts, tut sich kleiner Platz auf, ein Plätzchen. »Kommt hier, die nächste Straße.« Dunkles Gäßchen winkelt sich durch schmutziggraue Häuser hin. »Hier. « Leo schiebt mit der Hand Eisenketten auseinander, kommt dickliche Frau, Sorte - tja, was? Hat 'ne Art schäbige Stadttracht an, nur eins unterscheidet sie von 'ner deutschen Kleinstädterin: der große schwarze Schal um die Schultern. Während Ara, die Kleine, Gal abseits stehn, tuschelt Leo mit der Bürgerin, die nach paar Minuten sich bückt, ihre Röcke etwas hebt, unter ihnen herum fummelt, kleines Päckchen hervorholt, das Leo schnell einsteckt, ihr gleichzeitig Geld in die vorgehaltene Hand drückend. Frau verschwindet hinter Vorhang. Gehen alle Vier weiter.

Enge Gasse, hohle Straße, schattig im Morgengrau. Oben hell,

weiß, wie über hohen Mauern schwebend, viereckiges Gebäude. Daneben ockeriger, von Pyramidendach geköpfter Turm, mit großem Zifferblatt. »Das ist die Kathedrale. «Ziffern zeigen auf neun und acht: s'ist dreiviertel auf acht. »Wißt Ihr, das ist eine komische Geschichte hier. Kein Mann, auch nicht die Polizei, hat das Recht, eine Frau zu untersuchen. Da nun die englischen Cigaretten in Contrabande von Gibraltar kommen, so werden sie den Frauen zum Verkauf anvertraut. Die stecken sie entweder in ihr Strümpfe, oder in das Busentuch. Man sagt hier von einer Frau mit viel Busen zum Spaß »molto tabaco«, das will heißen, daß sie »viele Packete« auf sich trägt. « Hm. So so.

Man ist überall, nur nicht da, wo man steht und geht.

Tut sich Querstraße auf. Unmittelbar aus Gestern in dieses Gehümpel gelaufen, das weder Jetzt noch Morgen ist.

Das ist die Calle Antonio Palau, wo die meisten Läden sind, auch Siglo, das einzige Warenhaus. Ich zeig Euch noch den Markt und dann können wir zur Alhambra zurückgehen, die wird um acht Uhr aufgemacht. « Schön, gehen wir zum Markt. Gehen wir, bis wir sitzen werden. Gottes Wege führen herrlich hinaus. Sitzlich, gesäßlich, ins Haus. Hier aber, inzwischen, auf viereckigem Platz, umstanden von zweistöckigen Häusern, um geweißten Säulentempel unter Tympanondach, war Leben ausgebrochen. Mehrere Carros standen vor dem Gemüseheiligtum, Bauern in schwarzen Anzügen, weißen Leinenschuhen und großen Strohhüten hantierten darum herum und: hier, die erste Ibizenkerin. Weite, stahlblaue Röcke umwippen sie in tiefen Falten im Gehen, eine Schürze, kobaltblau, kurz, darüber; über den Schultern ein Schal in hellbraun und aubergine, auf dem Kopf ein Tuch in hellgelb mit ockerigen Ornamenten, in großem Knoten unter dem Kinn gebunden. Höchst majestätisch geht sie langsam dahin. Verschwindet im Schatten des Tempels.

»Ulkig, sieht wie 'ne Theaterfigur aus. « Erstaunlich.

»So, und hier geht's hinauf in die Oberstadt« sagt Leo. Schräge Anstiegrampe, führt in großes Loch, Stadttor in hochhoher Festungsmauer. Über dem Tor gewaltiges Wappen, steingehauen. »Die Mauer ist im Jahr 1585 von einem italienischen Architekten, Calvi, unter Philip dem Katholischen errichtet worden. Die Mauer geht um die ganze Oberstadt. Rechts und links vom Tor sind römische Statuen.«

Schön, na schön. Über Allem erhebt sich die Kathedrale. Auch schön. Wir stolpern über die Schritte, die wir morgen machen müssen.

Gehen Leo Freund und Gal in der Oberstadt. Haben die Kleine und Ara im Alhambra gelassen, sich etwas ausruhen und zurecht machen. Immer Frauen müssen, auch noch so gering sich zurechtmachen, seien sie so uneitel wie möglich.

Rechts, aufwärts Rampe, durch dunkles Tor, dahinter öffnen niedrig weiße Arcaden, überraschend, Eintritt in Theaterszene, siebentes Jahrhundert, nutzloses Dekor, nochmals rechts, Buckelsteinpflasterweg, wieder scharf linksum, Doppelmauer, in der unten kleine Bühne Abgrund und Graben spielt, Innerwallweg vor, an niedrigen flachdachigen Weißhäusern vorbei, gegen Art Glacis, weiter Blick über Meer und Inselgebreit. Hier oben: alle Straßen steigen an, machen scharfe Ecken, biegen stets und wieder um. Führen herum. Wie Kulissen der Opera buffa leiten von Szene zu Szene, von Akt Schauspiels zu neuem Akt. Wem gehört dieser Weitergehhut?

»Wie war Berlin, als Ihr's verlassen habt:« »Na, man hat Juden in den Straßen verprügelt, die Synagoge angezündet, Intellektuelle und Kommunisten totgeschlagen, oder sie halbtot ohne ärztliche Hilfe krepieren lassen. Aber die K.P. hat die Parole ausgegeben »laßt nur Hitler die Macht ergreifen, länger als vierzehn Tage macht er's nicht: dann kommen wir dran.« Nachdem aber Göring den Reichstag angesteckt hat mit Hilfe von dem Idioten van der Lubbe, und nachdem Dimitroff und Pieck und Thälmann im Gefängnis sitzen, scheint mir das sehr zweifelhaft. Obendrein ist der Stahlhelm mit Hugenberg mit Sang und Klang zu Hitler übergegangen - was willste da noch machen? Außerdem hat die K.P. ja gar keine Waffen - ganz Charlottenburg hat paar Revolver und paar hundert Patronen, das weiß ich vom rothaarigen Münz selber, der das Waffendepot unter sich hatte. Aus und vorbei. Das ist die Schuld der Russen, die jede Zusammenarbeit mit den Sozialdemokraten abgelehnt haben - sie haben Hitler vorgezogen. Ich sage Dir, aus und vorbei.« »Ne, wir kennen hier die Frau Hasenclever, die hat in der K.P. 'ne Rolle gespielt, die sagt ganz anders als Du - man kann mit solchen Verrätern wie Scheidemann und Noske nicht zusammengehn.« »Und der K.P.-Neumann ist kein Verräter? und die Mauldrescherorganisation in der K.P. ist vielleicht

besser als in der S.P.D.? Daß ich nicht lache! Aber das ist derselbe Mist, wie ihn Lenin schon 1922 in Heidelberg gemacht hat; keine proletarische Einheitsfront, wenn die K.A.P., die U.S.P. auch was sagen wollen - wenn die K.P. nicht die erste und einzige Geige spielt, soll lieber Alles zum Teufel gehn. Entweder Bolschewismus - oder garnichts. Hätte Lenin nicht diesen Blödsinn gemacht, wäre heute kein Nationalsozialismus möglich. Aber diese sogenannten Realisten sehen ja nur Theorien, und weil Karl Marx nicht dran gedacht hat. daß die Kleinbürger jemals als Klasse 'ne Rolle spielen würden, sind wir in diesen Dreck geraten. Das weißt Du so gut wie ich.« »Ich glaube nicht, daß Hitler so lange halten wird wie Mussolini. Er ist doch viel blöder, und die Judenhetze wird ihm schlecht bekommen.« »So, meinst Du? Und warum haben die Wallstreet-Juden nicht den ganzen Hitler sofort unmöglich gemacht? Sie hätten nur die Mark auf zehn Pfennige fallen lassen sollen, auf das, was sie wirklich wert ist, und der ganze Hitler wäre aus. Aber sie müssen ja Geschäfte machen.« »Das ist alles nicht so einfach, wie Du das sagst. Jedenfalls glaube ich, daß wir hier in Ruhe leben können, bis Alles vorbei ist. « »Meinst Du das ernst? Ich kann das nicht sehen. Wovon willst Du hier leben? Von dem bißchen Geld, das wir aus Deutschland rausgekriegt haben?« »Ich habe meine Verträge mit Ullstein und werde meine Romane schreiben. « »Ah, Du glaubst wirklich, daß Ullstein, ein jüdischer Verlag, lange bestehen bleiben wird? Da bist Du schief gewickelt.« »Blödsinn! das gibt's nicht. Du bist meschugge!«

Gehen Weile stumm nebeneinander. Jeder ärgert sich über Andern, glaubt ihn blöde, Dummkopf. Was nicht sein darf und nicht kann sein. Doch sein wird.

Während Minuten gehen sie, stets Kalkfelsplatten oder Kopfsteine, Treppen in Quadern, dann leichte Weghebungen, eingefaßt von Steinbarren, durch lange Gassen zwischen Weißhäusern wie in großen Weißkäsekuchen geschnitten. Gal versteht noch nichts von dem eigentümlichen Gefüge dieser Stadt, sein Auge sieht Dinge, nicht Bilder. Unterscheidet nicht Sprachform von Gestalt, irgendwas ist eben weiß, viereckig und flach, zieht sich hin, läßt ihn hindurch.

So Hingehen in Unbewußt, das Entladung will. Hier stößt Blick gegen weiße Flachwand, Rundtür, große Öffnung drüber keine Fenster, Dachlinie überragt von sowas, wie kleiner Doppelpylon: Glokkenstuhl. Wird Kirche sein. Nochmal scharf um Ecke, Treppe auf, links um: lange Gasse tut sich auf. Hin, wieder Renaissancesäulenfenster.

Sagt Leo »Und Euer Privatleben? Wie geht's Euch persönlich?« »Tia, weißt Du, das war etwas schwierig in der letzten Zeit. Schon in Berlin. Ara - ich weiß nicht, was sie an dem Ford gefressen hat, war ganz eingewickelt von ihm. Wollte mir erzählen, daß ihr Leben verfehlt sei, daß sie ganz neu von vorne anfangen müsse – na, Du kennst ja, was man so daherredet in solchen Fällen. Natürlich sprach sie kein Wort davon, daß das neue Leben um Ford und neben ihm geführt werden müsse. Aber sie erzählte, er fände, ich hätte sie wunderbar erzogen, nur wisse ich nichts draus zu machen und so Zeugs. Das versteht man. Sie ging mit leuchtenden Augen herum und vertiefte sich in Bücher. Jedenfalls, als wir, oder vielmehr ich, beschlossen hatte, Berlin zu verlassen und nach Paris zu fahren, war sie sehr dafür. Du kannst Dir denken, daß wir dort die ganze russische Menschewikenbande trafen und nach zwei Tagen auch Ford. Er hat uns paarmal eingeladen, in ein chinesisches Restaurant und in's Dôme und hat jesmal bezahlt. Na, eines Nachmittags kam er in unser Hotel, Ara abholen, sie wollten irgendwo hinfahren. Selbstverständlich, daß ich keine Ahnung vorher davon hatte. Ich habe aber gleich begriffen, daß es sich darum handelte, ob sie ihm gehören sollte oder nicht. Was weiß ich - sie kam Abends zurück, ich sagte ihr >Du warst mit ihm im Bett« ->nein, ich wollte schon, aber er wollte nicht. Er fand, man könne das nicht so in der Eile abtun. Er hat mir vorgeschlagen, jedes Jahr auf vier Monate zu ihm nach London zu kommen, die übrige Zeit könnte ich bei Dir bleiben. (Ich hab darauf geantwortet, daß man sowas einem Mädchen wie ihr nicht vorschlagen könne, und sie hat ja auch behauptet, sie hätte abgelehnt - aber ich glaube vielmehr, er wollte, daß sie mit ihm zuerst nach Berlin zurückginge. Wenigstens habe ich sowas flüchtig gehört. Sie hatte Angst vor den Nazis und er war ja auch erst vor drei Monaten aus Deutschland ausgewiesen worden. Aber er spielt ja immer den Helden, der sich um keine Gefahr kümmert. Jedenfalls kam am Tag seiner Abreise noch ein geheimnisvoller Telephonanruf, über den sie mir keine Auskunft gab. Ich sage Dir, was weiß ich - werd' Du aus Weibern klug. Jedenfalls ist sie mit uns hierhergekommen und erklärt, sie wolle von Ford nichts wissen, er sei eine Molluske. Tjä – schön war's nicht für mich. In Barcelona war sie sehr verändert, wollte nicht viel von mir wissen. Ich kann Dir nichts sagen, was ich davon denken soll. Vielleicht sind das Einflüsse und Ratschläge von ihrer Mutter. Die Mutter war immer gegen mich. Aber ich weiß nicht, was sie jetzt befiehlt. Wenn sie etwas befiehlt, tut Ara meist das Gegenteil – vielleicht ist das der einzige Grund, warum sie bei uns geblieben ist. Kann sein, das geht gut aus, kann sein, das geht schief aus. Ich weiß nicht. « »Ah, das wird sich sicher wieder einrenken, Ara ist ein sehr gutes und treues Mädchen. Mach Dir keine Sorgen. « Gal zuckt mit den Schultern, sagt garnichts. Was soll er? auch und sagen?

Angekommen auf einem kleinen Platz, mehr Ausbuchtung in der Festungsmauer. Rechts viereckige, zerzieselte gotische Fassade, eigentlich nichts denn Mauerviereck, alte Holztür drin, steingehauenes Spitzengehänge drüber, Wappen. »Die alte Curie«, sagt Leo. Nähern sich Balustrade. Hinaussehen über Hausgewimmel, abgestuft in mehreren Lagen, von Gassen wie Gräben durchzogen, blauer Fleck davor, der Hafen. Dahinter grüne Hügelketten. »Bella vista desde el Mirador«. Sicher ein schöner Ausblick. Wenden sich ab. »Hier links, das ist das Museum. Das wirst Du Dir einen andern Tag ansehen, es wird erst um neun Uhr geöffnet. Hat 'ne sehr schöne phönizische Kollektion. Und hier vor uns, die Kathedrale, ist aus dem dreizehnten Jahrhundert.« Bis jetzt das einzige Gebäude, das aus rohem graugelbem Stein ist, ungeweißt. Sehr einfach. Daneben der viereckige Campanile. Schön. »Wir werden jetzt umkehren und zu den Frauen zurückkehren.« Auch gut. Vorfühlenden Hintern hingesetzt.

Ewigblauer Süden – es ist grau, diesig, ohne Glanz. Nicht Licht noch Schatten, nur eine – wenn Gal schon Ibizenco könnte, er sagte: bruine. Unbewegt unbeweglich liegt und steht Alles. Die Dattelpalmen in großen Kisten voll Erde vor der Alhambra sehen aus wie grüne Scheuertücher, hängen ihre ausgefransten Blattwedel. Sitzen, in längernder Zeit, die nicht verlaufen will. Die Avenida belebt sich etwas: Leute gehen herum, Carros, vereinzelt, fahren. Hochradig, von Mulas gezogen. Männer sind beinah alle in Schwarz. Weiße Leinenschuhe und große Strohhüte. »Solche Alpargatas, wie die Schuhe

heißen, müßt ihr gleich in San Antonio bestellen, man macht sie nach Maß und die Sohle aus Hanf hält drei Monate. Aber Lederschuhe würdet ihr auf dem Kalkboden zu schnell ablaufen. Ich habe nur heute Euch zu Ehren richtige Schuhe an. « Was noch? Wird's nie mehr halb elf werden?

Man weiß schon nicht mehr wohin mit den Beinen! Im Camion wird weiter gesessen werden. Ein versessener Morgen. So was wie: leer, hintergründig angefüllt mit Weiß-nicht-Wie-nichts, langsam und blitzschnell vergangen hin vorn hinter der Ecke weg.

Einmal geht alles vorüber, einmal ist stets: nun. Zum Despacho, davor stehen drei mehr oder weniger alte Omnibusse. Der erste geht nach San Antonio Abbad. Auf den werden die Koffer und Handtaschen verladen. Der Chauffeur, ein dicknasiges Rundgesicht, schwarze Knopfaugen, schwarzes Wellhaar, unangenehmer Bursche, heißt Don Raffael. Ist gewiß kein Engel. Sieht mit Bedeutung und Verachtung um sich. Läßt den Jüngling mit dem Apfelgesicht alles auf dem Wagendach verstauen, rührt selbst keinen Finger. Das Apfelgesicht mit der Brille steigt jetzt herunter. Die Drei mit Leo platznehmen im Bus, Don Raffael setzt sich vor seinen Volant, tutet einigemale schrecklich - los geht's. Paseo entlang. Dann rechts um, lange Platanenallee. Hafen zur Rechten. Vorbei. Aufwärts, zwischen leerem Gelände. Rote Erde, viel Steine. Erste Feigenbäume, noch wenige hellgrüne Blätter. Zu Seiten der Carretera niedrige weiße Steinmauern. Im buckligen Gelände vereinzelte geweißte Steinwürfel: Bauernhäuser. Aufwärts geht's im Camion unter nordgrauem Himmel. Weniger Erde, mehr Kalkfels. Kleine Pflanzen drin. Feigen- und Mandelbäume, noch spärlich beblättert. Was ist das hier? Festung? Viereckiger Kasten. Hat 'ne Art Glockenstuhl. Vorhalle. Ist 'ne Kirche. Iglesia de San Rafael. Von hier aus geht die Landstraße abwärts, der Chauffeur nimmt das Gas weg, Wagen rollt schnell bergab. Straße ist grade, führt schnurstraks neun Kilometer hin. Kein Wagen, kein Mensch. Sonst - wie wollte er bremsen? Denn das Mißglück reitet schnell.

Bäume zur Linken werden zahlreicher. Zur Rechten gegen Hügelhintergrund, erscheint Kette von Weißhäusern. Straße fällt flach, Camion rollt langsamer. Gibt wieder Gas. Fahren unter hohen Pla-

tanen hin. Erscheinen wieder Häuser, nahe der Straße zur Rechten. Links glitzert Wasser auf: die Bucht von San Antonio. Noch mehr, noch nähere Häuser, Wasserfläche zur Linken wird breiter, scharf um die Ecke geht der Weg: hundert Meter in enger, ansteigender Calle, der Bus hält. »Hier sind wir.«

Langsam, steifbeinig ausgestiegen. Einheimische, paar Ausländer stehen umher. Deutsch, spanisch, englisch wird gesprochen. Einige fertige Gedanken aus der Tasche genommen. »Ich werd' Euer Gepäck besorgen lassen, braucht Euch nicht drum zu kümmern. Dann geh ich mit Euch zur Fonda Miramar. Wartet 'nen Augenblick.«

Hell tingeln Kirchenglocken. Zwölf Uhr zu Mittag, Dienstag, den achtundzwanzigsten März. Neunzehnhundertdreiunddreißig.

#### HANS BENDER · WUNSCHKOST

## Ein Romananfang

INATMEN – ausatmen – einatmen – ausatmen – wie fühlen Sie sich?

Die Ärztin sprach weit weg, hinter anderen Betten.

»Einatmen – ausatmen – einatmen – ausatmen – wie fühlen Sie sich?«
Neben ihm setzte sie einem glatzköpfigen Gerippe das Stethoskop
vor die Brust.

Seine Haare waren noch da! Nur feucht waren sie, hart, brüchig, und die Haarspitzen schmerzten, wenn er die Hand darüber strich. Auch das Kissen war feucht, klebrig feucht, als läge der Kopf in einem Tümpel.

Der vollgefressene Sani kam an sein Bett und riß die Decke fort. »Was hast du mit mir vor?« Er wollte es als Vorwurf sagen, doch eine Bitte wurde daraus.

War ja auch so egal, was der Kerl mit ihm anstellte, daß er ihm jetzt die Hose über die Füße wurstelte, daß die Füße schmutzig waren, stanken wie faule Eier, daß er da unten bloß lag. Das klitschnasse Hemd zerrte der Sani über den Kopf und die Ellbogen. Das tat gut!

»Einatmen – ausatmen – einatmen –« Nun meinte die Ärztin ihn. Sie stand da in ihrem schneeweißen Engelshemd, mit schwarzen Flechten, zu Schnecken über die Ohren gerollt.

»Ausatmen!«

Ja, ich versuche es ja! Gar nicht so einfach!

Er fühlte den Gummidruck des Stethoskops auf dem Brustkorb rechts und links, oben und unten.

Zu schade, daß man nicht mithörte, was die Ärztin jetzt hörte in ihrer billigen Gummitrompete. Ihr Gesicht blieb starr, die großen, wäßrigen Augen ausdruckslos – ganz dienstlich.

Ja, hier tat's weh, furchtbar weh. Wenn sie die Hand nicht endlich wegnimmt, schreie ich.

»Au-uuu!«

Hände drehten ihn auf den Rücken. Auch da horchte sie ihn ab. Menschenskind, so viel Umstände! So viel Zinnober auf einmal! Husten quälte sich aus ihm heraus. Schaumige, rostbraune Spucke fetzte auf das Linnen.

Verdammt nochmal, schon lange hatte er nicht mehr auf einem weißen Linnen gelegen, und jetzt war's total versaut! Die Hände drehten ihn wieder um, aber die Stimme der Ärztin sprach hinter anderen Betten weiter, ferner: »Einatmen – ausatmen – einatmen – ausatmen – wie fühlen Sie sich!«

Ihn hatte sie nicht gefragt, wie er sich fühle. Elend, sterbenselend, du Kanaille!

Wenn sie mich nur bald wieder zudecken. Ich friere so. Immer müssen die Plennis frieren. Im nächsten Krieg will ich in Afrika Gefangener sein!

Die Hände trugen ihn fort. Sie warfen ihn in einen Zuber. Aber er wollte nicht ertrinken. Seine Hände klammerten sich an die Griffe, mächtige, treue Griffe aus handfesten Dauben.

Schwarz war das Wasser, das ihn umspülte - der Abfluß der Küche!

»Ratten! Ratten!«

»Ruhig, ruhig, Ulmer!«

Haarbüschel, wie Rußflocken, schwebten herab auf die schäumende Brühe, schwammen darauf umher, sogen sich voll, versanken.

Ach ja, seine Haare! Eine kalte Schere kratzte über den Kopf. Sie schor den Schweiß mit fort, den heißen, klebrigen, widerlichen Schweiß.

\*

Die Wände waren weißgekalkt. Bretterwände. Brett neben Brett zeichnete sich ab. Sicher waren die Bretter nicht fest verschalt. Kälte durchwimmerte die Ritzen. Eiskrusten umrahmten die sechs Scheiben des Fensters.

Er sah die Eiskrusten wachsen, bis es drinnen und draußen dunkel war.

Jemand hatte das Licht angezündet. Die nackte Birne warf eine gelbscheinende Urinpfütze auf die Decke.

An der Wand, über dem Kopf, hing eine schwarze Holztafel. Mit Kreide war sein Name und sein Geburtstag daraufgeschrieben: Walter Friedrich Ulmer, 16. 12. 1923. Nicht mal den Dienstgrad hatten sie vergessen: Leutnant.

Leutnant! So 'n Blech! Da war nichts mehr von einem Leutnant. Ein Stück Vieh war er, der letzte Dreck!

Warum lag er allein im Zimmer? Hinter der Wand hörte er Gemurmel, Geflüster, Schritte aus dem großen Saal, in dem die Ärztin ihn untersucht hatte.

Später, vielleicht tief in der Nacht schon, rief er nach dem Sani.

Es tat weh und tat gut zu schreien: »Sanitäter!« Die Verwundeten vor Sewastopol hatten so geschrien. Wer's mal gehört hatte, konnte es nie mehr vergessen.

»Sa - ni - tä - ter!«

Nicht vor Schmerzen schrien die Verwundeten so, sie schrien vor Angst, vor Grauen, als Verstümmelte in die Hände der Russen zu fallen. Wie recht hatten sie! Tiere waren die Russen, Wölfe, Schakale, Ratten, Hunde.

Leino, der Finne, hatte ihm ein Sprichwort übersetzt: »Von allen Tieren sind die Russen den Menschen am ähnlichsten!« Die Finnen, ihre Nachbarn, müssen sie schließlich am besten kennen.

»Sanitäter!«

Die Tür öffnete sich, und der kleine Sani schwebte herein.

»Was ist los?«

»Was zu trinken.«

»Du darfst nicht trinken; deine Diagnose ist noch nicht eindeutig.« Er sagte es wie auswendig gelernt, dabei hatte er Augen, braune, die einen ansehen konnten wie Kinderaugen den Nikolaus.

»An meiner Diagnose liegt mir gar nichts.«

»Du darfst nicht trinken«, sagte er wieder; aber die Augen standen noch da.

»Bitte, bring mir zu trinken!«

»Gut, ich bringe dir Tee.«

»Danke.«

Ein lappriger Tee, aber eine Flüssigkeit doch, und der junge Sani war da und stützte seinen Kopf und hielt ihm den Becher schräg vor die Lippen.

»Danke.«

»Du darfst niemand sagen, daß ich dir zu trinken gebracht habe.«

»Warum nicht?«

»Es ist streng verboten.«

Der Becher war noch nicht leer. Ulmer schlürfte und schluckte.

- »Prima. Danke.«
- »Du darfst es niemand sagen, auch Heinrich nicht.«
- »Wer ist Heinrich?«
- »Mein Kumpel.«
- »Der Vollgefressene?«

Der Sani stand auf. Gleich würde er weggehen.

- »Und wie heißt du?«
- »Gerd Rosner.«
- »Gerd Rosner -«
- »Sag einfach Gerd; die anderen sagen auch so.«
- »Gut, ich sage Gerd und sag mir noch -«
- »Was?«
- »- warum lieg ich allein hier?«
- »Weil deine Diagnose noch nicht eindeutig ist.«

Wie gebrannte Mandeln aus dem Automat fiel der gleiche Satz aus seinem Mund.

»Quatsch, das hast du schon mal gesagt.«

»Es ist der Grund – aber die Ärztin untersucht dich am Abend nochmal.«

»Es ist erst Abend?«

»Ja, sieben Uhr.«

\*

Wie gut, sie zogen ihn nicht aus. Die Ärztin hatte ihn vorne und hinten abgeklopft und abgehört, dann diktierte sie dem dicken Heinrich, und der Kleine nickte hinter ihm.

Diktierte: »Pneumonie – Aspirin – Kampfer – Isolieren – und Wunschkost –«

»Wunschkost?«

»Was Sie sich wünschen, Fleisch, Wurst, Eier, Grieß, Weißbrot, Honig, Obst –«

Sie gab an, die Klistierspritze, zählte lauter Dinge auf, die man in Rußland nur vom Hörensagen kannte.

- »Und trinken darf ich trinken:«
- »Auch trinken«, sagte sie.

Moselwein, Henkel-Trocken, Himbeergeist, Münchner Bockbier

- nein, das kannte sie auch nicht vom Hörensagen.

»Penicillin«, sagte sie, und einige Sätze in Russisch, die Ulmer nicht verstand.

Die Sanis knicksten und schlichen hinterher wie die Windhunde.

In der Nacht schrie Ulmer: »Sanitäter!«

Er schrie nicht, weil er Durst hatte; er schrie, damit Gerd wieder käme.

»Sa - ni - tä - ter!«

»Du weckst alle auf mit deinem Gebrüll!«

Ja, es war Gerd. Er trug Hemd und Unterhose mit flatternden Schnüren. Das Haar war schlafverdrückt, die Augen verquollen.

»Ich wünsche Krimsekt«, sagte Ulmer.

»Krimsekt?«

Er hatte keinen Humor, der Kleine.

»Irgendwas zu Saufen.«

Der Tee hatte die gleiche Wärme. Vielleicht bewahrten sie ihn in Bettflaschen auf – aber es gab ja keine Bettflaschen.

»Hast schon geschlafen, Gerd?«

»Ja.«

»Das tut mir leid.«

»Macht nix.«

»Wie spät?«

»Ein Uhr. - Ich stell dir einen Becher Tee auf den Stuhl.«

»Danke. – Und sag mir noch, wann ich aus dem Zimmer komme? Ich wär lieber bei den andern.«

»Wann die Ärztin es anordnet.«

»Die ist wohl allmächtig, wie?«

»Ja, das ist sie.«

»Und Ihr steht daneben und zieht die Schwänze ein.«

»Ich geh jetzt -«

»Und was hat sie zum Schluß gesagt? Du und dein Kumpel, ihr versteht doch Russisch!«

»Wie sie dich heilen könnte, hat sie gesagt.«

»Mit Penicillin hat sie gesagt.«

»Ja.«

»Und warum nimmt sie's nicht?«

»Es ist zu teuer. - Neunzigtausend Einheiten, dich gesund zui

kriegen, kosten tausend Rubel.«

»Und tausend Rubel ist ein Plenni nicht wert -«

»Sie hat gesagt, auch ihre eigenen Leute kriegen kein Penicillin.«

»Wer denn dann? Stalin vielleicht?«

»Ich geh«, sagte Gerd und zog die Schultern zurück wie ein gekränktes Mädchen.

»Das heißt also, daß ich hier krepiere!« schrie Ulmer.

»Psst, du weckst die andern auf.«

»Ist mir doch scheißegal – wenn ich hier krepiere, kann ich schreien, so laut und so oft ich will!«

»Ein Hund krepiert«, sagte Gerd.

»Bin ich was anderes als ein Hund?«

»Schlaf jetzt.«

»Nichts anderes als ein Hund, der krepiert.«

Ulmer fuhr auf, faßte die Handgelenke Gerds, riß sie an sich und schrie: »Sag's, was mit mir los ist? Sag's ehrlich! Ich umschreib nicht gern und will auch nicht, daß die anderen umschreiben! Sag's mir ins Gesicht, warum Ihr mich in diesen Eisschrank gelegt habt? Warum ich Fleisch, Eier, Grießbrei, Butter und Honig zu fressen kriege? – Weil Ihr genau wißt, daß ich höchstens noch drei Tage zu leben hab! Stimmt's? Sag's ehrlich! Du hast das schon oft mitangesehen!«

Gerd schaute auf seine umklammerten Handgelenke und sagte: »Du hast eine Lungenentzündung –«

»Pneumonie hat die Ärztin gesagt -«

»Also weißt du's«, sagte Gerd und versuchte die Gelenke freizuzerren.

»Kommen Leute wie ich durch?«

»Du bist noch kräftig – am siebten oder neunten Tag ist die Krise.«

»Und wie viel sind auf dieser Matratze schon verreckt?«

»Andere sind auch wieder gesund geworden.«

»Du Feigling, du elender, mistiger Feigling!« Ulmer warf die Gelenke aus seinem Griff, daß Gerds Hände gegen dessen Brust schlugen.

Er stand auf, sagte mit weinerlicher Stimme: »Schlaf jetzt endlich. Ich komme erst morgen früh wieder.«

»Du brauchst überhaupt nicht mehr zu kommen! Hau ab! Ich kann ohne deine Rehaugen krepieren!« Ulmer drückte das Gesicht in das heiße Kissen, doch er hörte, daß Gerds Schritte vor der Tür hielten.

»Soll ich das Licht ausmachen?« fragte er von dort.

»Ja, dreh sie aus, eure Urinfunzel!«

Gerd stieg auf den Stuhl neben dem Bett, streckte sich zur Birne hoch und drehte sie im Gewinde, bis die Drähte verglühten.

In der Dunkelheit schwebten das blaue Eisfenster und die weiße Gestalt des Sanis.

»Gute Nacht«, sagte Ulmer.

»Gute Nacht.«

»Du kannst gehen jetzt.«

Warum stand er noch immer da? Ulmer nahm den Kopf vom Kissen hoch und wollte nochmals sagen, daß er gehen könnte, als Gerd fragte: »Bist du katholisch?«

»Katholisch? Ja - warum willst du's wissen?«

»Ich könnte es dem Pfarrer sagen, dem Pater Jordan Der kommt, wenn ihn einer verlangt.«

Jordan? Der war in seiner Brigade! Zum erstenmal wurde er an die Brigade, an die anderen, erinnert – Jordan? Natürlich war er Pfarrer, Pater eigentlich, Salesianer oder so was, von dem man früher keine Ahnung hatte.

In seiner Stimme war kein Ärger mehr: »Ja, der Jordan ist in meiner Brigade. Den kenne ich gut, der arbeitet, daß -«

»Soll er kommen?« fragte Gerd aus dem Dunkel.

»Sofort kann er kommen. Und die anderen von der Brigade auch. Bestell Matsura einen Gruß – ach so, jetzt versteh ich.«

»Soll er kommen?«

Der spricht schon wie der Totengräber!

»Matsura wär mir lieber, aber wenn's nun mal der Jordan sein muß -- schick ihn, verflucht nochmal!«

\*

Es war Morgen, und Jordan stand vor dem Bett.

Keiner der Brigade nannte ihn Pater oder Hochwürden, im Spott höchstens, wenn er sich allzu ungeschickt anstellte, wenn ihm der Waggon aus der Schiene hopste, wenn ihm der Schaufelstiel abkrachte. Das alles passierte ihm, nicht weil er ein Siegfried gewesen wäre, nein, ihm passierte das alles aus Dusligkeit. »Natürlich, der Pater!« sagten sie.

Ulmer grinste. Daran dachte er zuerst, als er Jordan sah.

»Heh?«

In der Christmette zu Weihnacht war Jordan als Prediger im Club aufgetreten. Auch als Prediger war er keine Leuchte. Es gab lange Gedankenpausen zwischen den Sätzen, und die Schweißbäche flossen ihm nur so von der Stirn vor Lampenfieber. Oder sagte man Kanzelfieber? – Zu Hause gab es Patres, denen die Predigt wie geölt von den Lippen floß. Nein, so einer war der Jordan nicht.

»Ulmer?«

»Ja.«

Warum fragte er? Ach so, ich sehe sicher wie ein Gespenst aus. Er kennt mich nur in Schachtklamotten. Und dann die Glatze!

»Du erkennst mich wohl nicht wieder?« fragte Ulmer und griff auf den Kopf.

»Ja, jetzt, wo ich dich sprechen höre. – Und es geht dir gut?« Miserabel, hätte er antworten müssen, doch er wollte die Verlegenheit Jordans nicht auf die Spitze treiben.

»Setz dich auf's Bett!«

»Ist es nicht verboten?«

»Klar, hier ist alles verboten, aber kümmere dich nicht drum.«

Nie im Leben war er mit einem Pfarrer oder Pater per Du gewesen. Und dem sollte er beichten? Und wenn er später neben ihm im Streb an der Kohle pickte, wußte er alle Schweinereien von ihm. Nee, das geht auf keinen Fall! Ich schick ihn weg!

Jordan sagte: »Der Sani will, daß ich mich beeile. Die Ärztin darf es nicht wissen. Er nimmt es auf seine Kappe.«

»Ja, aber setz dich schon!«

Unten, wo die Füße lagen, setzte sich Jordan auf die Decke. Er faltete die Hände über dem Schoß, und Ulmer dachte, er fängt gleich an zu beten.

»Bekommst du auch gut zu essen?« fragte Jordan.

Kinder, auch der Pater dachte zuerst ans Fressen, wie alle. Am besten, ich gebe ihm einen Kanten Brot und schickte ihn zum Teufel!

»Und ganz allein haben sie dich gelegt«, sagte Jordan und blickte in der Kammer umher, als könnte er noch ein Bett entdecken. »Erster Klasse lieg ich! Aber es bedeutet nichts Gutes, wenn sie dich hier allein legen.«

»Was bedeutet es?«

Mein Gott, war er so naiv, oder spielte er nur den Naiven?

»Es bedeutet -«

»Was?«

Jordan kam ihm nahe mit seinem unrasierten, ungewaschenen, groben Gesicht. Nein, eine Schönheit war er auch nicht.

»Was bedeutet es?«

Herrgott, er fragte nochmal!

»Es bedeutet, sie rechnen damit, daß ich abkratze.«

»Nicht so sagen, Ulmer! Nicht so sagen!«

»Aber es ist so, ob ich so oder so sage. Zuletzt kriegst du ein separates Zimmer, du darfst dir zu essen wünschen, was du willst, Weißbrot, Grießbrei, Salami, Butter, Marmelade, Honig, wie bei Muttern.«

»Sogar Honig!« rief Jordan entzückt.

»Schade, daß ich noch keinen bekommen habe, sonst würde ich dir gleich ein dickes Honigbrot streichen, das du zur Frühschicht mitnehmen kannst.«

Schau, er leckt schon die Lippen! Ich kann's nicht mehr mit ansehen!

Ulmer drehte den Kopf zur Tür, weg von Jordans verdutztem Gesicht.

Und dem Einfaltspinsel soll ich beichten? Der kippt vom Stuhl, wenn ich loslege. Die letzte Beichte war – ja, wann war sie? Vor dem Krieg auf alle Fälle. Sechs, sieben, acht Jahre. Und er haut ab, wenn ich nur die Hälfte sage von dem, was ich alles auf dem Kerbholz habe. Das sechste Gebot! In Gedanken, Worten und Werken! Welches Gebot noch? Das erste, das zwote, das dritte? Gedenke, daß du den Sabbat heiligst! Hauptsächlich das sechste! Und mußte man nicht, wie oft, dazu sagen? Paß auf, der kippt vom Sessel!

Jordan hustete wie ein Kind, das sich geniert, halloh zu rufen. »Ja:«

Als Ulmer sich umdrehte, zog Jordan eine Stola aus dem Ärmel der Wattejacke, eine kleine, violette. Er küßte das eingestickte Kreuz, warf sie über den Kopf und strich die Enden vor der Brust wie eine Frau ihre Pelzschwänze.

»In nomine Patris, et Filii, et Spiritu Sancti...«

Unter der Decke faltete Ulmer die Hände, schloß die Augen und dachte: er soll beten, ich hör zu, ich lasse alles mit mir machen. Der liebe Gott soll's nicht so tragisch nehmen. Ich bin gestraft genug, daß ich jetzt hier liege und die Luft anhalte. Auch mit dem sechsten Gebot soll er's nicht so genau nehmen. Er hat die Männer so gemacht und die Mädchen auch. Und dann gab es noch andere Sünden, die nicht im Beichtspiegel standen: Schweinereien des Charakters, die der beste Freund nicht bemerkte, Unterlassungen, wenn es darauf ankam, anständig zu sein, so krumme Touren, für die es keine Verbote gab. Und im Krieg –

»Misereatur tui omnipotens deus, et demissis peccatis tuis, perducat te ad vitam aeternam ...«

Jetzt wurde es ernst. Er hörte sein Herz klopfen, ganz laut, hörte Jordan sprechen, nahe an seinem Ohr; mit einer anderen, festeren Stimme sagte er: »Walter?«

»Ja.«

»Du brauchst mir nicht zu antworten. Sei ruhig. Ich spreche für dich, ich bete für dich. Unser Herr Jesu wird uns verstehen. Er hat Erbarmen mit dir. Er hat auch die Gefangenen erlöst mit seinem kostbaren Blut. Der Heilige Geist, der Tröster, hat sich in dein Herz gesenkt, hat dir göttliches Leben und göttliche Liebe geschenkt. Quäle dich nicht, Walter, an deine Sünden zu denken. Bereue sie, fasse den festen Vorsatz, sie nicht wieder zu tun.«

Nein, ganz bestimmt nicht, totsicher nicht. Wird auch gar nicht mehr möglich sein, sie zu tun. Schade.

Jordan hob schon die Hand zur Absolution.

»... und was im Krieg war?« fragte Ulmer.

»Im Krieg?« Jordan war aus dem Konzept.

»Ich war Infanterist. Ich habe Stoßtrupps geführt, es gab Nahkämpfe – steht's nicht im Beichtspiegel?«

»Nein – aber wenn es dich quält, wollen wir es einschließen – O Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht und vergilt ihm nicht nach Gebühr«, betete Jordan weiter.

Wie gut, wenn man solche Worte auswendig gelernt hatte.

»Vergib deinem Kinde.«

Die Worte wirkten Wunder. Hätte jetzt die Sonne durch das

Fenster geschienen – so war ihm zumut; aber in diesem verfluchten Land –

»Indulgentiam, absolutionem et remissionem peccatorum tuorum –«
Jordan hatte noch immer die rechte Hand erhoben, eine verarbeitete,
rissige, schwarze Pfote, abgebrochene Fingernägel mit Trauerrändern,
eine Plennihand, eine Bergmannshand – ich werde nie mehr über ihn
lachen, dachte Ulmer.

Die Hand legte sich auf seine Gedanken, und der Daumen strich das Kreuzzeichen darüber.

»Amen.«

Jordan setzte sich aufrecht und nestelte an seinen Taschen, als suche er Streichhölzer.

»Ich habe dir noch etwas mitgebracht«, sagte er.

»Aber, du sollst doch nicht -«

»Eine konsekrierte Hostie!«

Ulmer schoß das Blut in die Stirn - er hatte an alles andere gedacht, was er ihm hätte mitbringen können.

»Sie ist nicht wie unsere Hostien zu Hause. Ein Koch hat sie mir gebacken. Er hat Wasser und Mehl über die Herdplatte geschüttet und Stücke daraus geschnitten. Aber den lieben Gott wird es nicht stören.«

Er fand die Hostie in der Hosentasche, er hielt sie hoch, zwischen Daumen und Zeigefinger, ein graues, pfenniggroßes Gebäck, und sprach die Worte des Hauptmanns von Karphanaum: »O Herr, ich bin nicht würdig, daß du eingehst unter mein Dach -«

Als Kind mußte er immer lachen über das Dach. Ich hau dir eine aufs Dach!

Jordan sah sein Lächeln der Erinnerung, nahm es für ein Lächeln des Glücklichseins und lächelte zurück.

Ja, er war glücklich! Die rauhe Hostie lag auf seiner Zunge, zerging, und Jesus Christus schlüpfte in alle Zellen seines elenden Körpers –

Als Ulmer die Augen aufschlug, stand Jordan vor dem Bett. Er streckte die Hand herab und sagte: »Mach's gut! Wenn es der Sani erlaubt, schau ich morgen wieder nach dir.«

»Ja.«

Jordans Stirne maserten kleine Schweißbäche, wie nach seiner

Weihnachtspredigt im Club.

Ich müßte Dankeschön sagen, dachte Ulmer.

»Ich gehe jetzt. Wir rücken gleich aus.«

»Danke, Jordan.«

»Nichts zu danken.«

Er stieß an den Stuhl hinter sich. »Hoppla!« Er war wieder ganz der ungeschickte Plenni.

»Grüß die anderen von mir, Matsura besonders!«

»Ja, ich bestell's.«

Er suchte den Türgriff an der falschen Seite. Er buckelte den Rücken – wie eine Katze beim Donner.

#### KARL KROLOW · DAS HAUS

BEVOR aus seinen Fenstern Schwarze Fahnen wuchsen, War alles in ihm ruhig gewesen. Die Katze saß über der Falltür. Die gestorbene Frau Winkte auf der Treppe. Man konnte mit den weißen Petunien reden, Die aus Nischen blühten. Immer war gerade vorher Einer fortgegangen und hatte Mit den Zehen zarte Namen In den Staub geschrieben. Die Stunden trugen die Haare Ins Gesicht gekämmt. Aber nun sind die Bettlaken Schwarz geworden vom Abdruck Fremder Körper, die im Hause Nächtigten. Die Zeit, die sie miteinander verbrachten, Wächst unaufhörlich in den Himmel

#### SCHLAF

ÄHREND ich schlafe, Altert das Spielzeug, Das ein Kind in Händen hält, Wechselt die Liebe ihre Farbe Zwischen zwei Atemzügen. Das Messer im Türpfosten Wartet vergeblich darauf, Von einem Vorübergehenden Mir in die Brust gestoßen zu werden. Auch die Mörder träumen jetzt Unter ihren Hüten. Eine stille Zeit. Schlafenszeit! Man hört den Puls derer, Die unsichtbar bleiben wollen. Die Weisheit der unausgesprochenen Worte Nimmt zu. Behutsamer blühen nun Die Pflanzen. Es sind keine Augen da, Die sie bestaunen können.

# WALTER KLEFISCH-MEMOIREN EINES MENSCHEN-FLOHS, HÄUSLICHEN KARNEVAL BETREFFEND

AS Menschengeschlecht spricht oft von der sogenannten Frosch-Perspektive. Es versteht darenter den Blick von unten nach oben. Die Zahl der Frosch-Perspektiven ist nicht auszuzählen. Zugegeben, daß ein Frosch bei einem Menschen von unten nach oben allerhand interessante Dinge sehen kann, so ist aber doch der Froschblick eine Nichtigkeit im Vergleich zum Flohblick. Der Flohblick ist nämlich der Blick der unmittelbaren Fleisch- und Tuchfühlung und folglich die Perspektive der indiskreten und radikalen Wahrheit. Ein Frosch mit seinen glasig-gequollenen Augen siem nur die Dinge, ein Floh aber nimmt nicht nur die Organe und Fleischgebirge des Menschen wuhr, sondern er behaust sie, betastet sie und sticht sogar in sie hinein. So habe ich denn unzählige Male meine gezahnten Stechborsten in die Haut des Herrn Barons hineingesägt und jedesmal ein paar Tröpfehen von seinem Blut in mich hineingesaugt.

Ich bin stolz darauf, nicht nur adelig, sondern auch ein geborener Kosmopolit zu sein. Wenn Dir, verehrter Leser, meine Rasse vielleicht auch nur in Gestalt von Hunde-, Katzen-, Hühner-, Ratten- oder Menschenflöhen bekannt ist, so kann ich Dir doch versichern, daß es über tausend Floharten auf dieser amäsanten, vielgestaltigen i Welt gibt. Wir Flöhe sind nämlich geborene Spezialisten. Wir beehren i jeweils nur eine einzige Tierart und verlassen sie nur im Notfall.

Bei meinem Zusammenleben mit dem Baron von Lederlappe habe ich Gelegenheit gehabt, sowohl seine Leibesbeschaffenheit wie auch seinen Charakter gründlich zu beobachten und kennenzulernen. Ich werde daher zunächst ein Porträt meines Blutsherrn entwerfen.

Baron Lorenz von Lederlappe ist ein langer, hagerer Mann. Seine: Haut ist weiß wie Kalk und sein Haar fahlgelb wie Stroh. Seine Augen-leuchten vergißmeinnichtblau, und sein Gesicht ist hellrot wie eine halbreife Tomate. Die Nase ist so lang, daß er sie selbst sehen kann, und die Spitze so spitz, daß er sie in einen Fingerhut stecken könnte.

Besonders komisch und Frau Kunigunde immer wieder zum Lachen reizend sind seine bohnenstangendünnen Gandhi-Beine und seine Kniescheiben, die wie große Muscheischalen an den Beinen herabhängen und tiefe Beulen in die Unterhoten – Verzeihung, wollte sagen Unterbeinkleider – des Barons bohren.

Da der Baron völlig unmusikalisch und überhaupt amusisch ist, hat er ein paar große, plump geformte Schweinschren, in denen er sich bei der Arbeit hin und wieder mit dem Federhalter kratzt. Sein Gebill ut gelb und schäbig wie das eines Karrengauls und an seinem linken Full hat er einen Hammerzeh.

Mich selbst reizt am Baron am meisten sein erstaunlich süßes Blut. Im übrigen ist der Baron ein kühler Phlegmatiker.

Bewonderes Interesse hat der Baron für das Liebesleben der bunten Luftviere. Er studiert ihre Fernduftsprache, beobachtet die Fühlernasen der Männchen und beriecht den Lockduft der paarungsreifen Weibchen.

Emet Taget klingelte er die Baronin herbei und rief voll Entzücken wie ein Backfisch nach dem ersten Kuß: «Kunigunde, hör mal, was ich soeben festgestellt habe: der Heufalter duftet nach Ananas, das Posthörnichen nach Heliotrop, der Wurzelbahrer nach Walderdbeeren und unser hübsicher Rostbindenfalter sogat nach Schokolade.«

»Dann weiß ich, wo ich in Zukunst mein Parfum billig beziehes, sagte die Baronin, denn sie war ungehalten darüber, daß der Herr Gemahl sich mehr mit dem Liebesleben der Schmetterlinge als mit ihrem eigenen beschäftigte.

Da man bekanntlich bei der Verehelichung seine Ergänzung, sein »Gegenteil« sucht – das sich nicht selten als »Hinterteil« entpuppt –, so hatte Frau Kunigunde mit ihrem sanguinischen Temperament und ihren Rubensformen den adeligen Herrn fatziniert. Sie gehörte zu jenen Menschen, denen man nichts übel nehmen kann, da alle Außerungen spontan und ohne berechnende Hintergedanken aus ihnen heraussprudeln. Daher hat der Baron ihr den Spitznamen »Sprudel« gegeben, den er in der Verkleinerungsform »Sprudelchen« verwendet, wenn er zärtlich zu ihr sein will.

Nach den Flitterwochen aber flaute das Interesse des Barons an seiner Frau nach und nach ab und endete schließlich in einer völligen Gleichgültigkeit gegenüber den Reizen des weiblichen Geschlechts. Da seufzte die Baronin, als sie dies klar erkannt hatte, und sagte zu ihrer Zofe, sie sei zwar reich, aber nicht glücklich.

Ich erinnere mich noch lebhaft, wie an einem Karnevalsabend die Baronin in einem Schaukelstuhl saß, ihr zu Füßen auf einem kleinen Schemel die Zofe Mirabella, ihr gegenüber in einem Sessel der französische Koch, Meister Baptiste. Ich hatte damals gerade einen Leibwechsel vorgenommen und saß in der Schlupfhose – Verzeihung, wollte sagen in dem Hüftkleid – der Baronin. Da legte Baptiste wieder einmal los, so daß man bald nicht mehr wußte, was dieser Gascogner wirklich erlebt und was ihm nur seine Phantasie eingegeben hatte.

Nachdem der Franzose seine Erzählung beendet hatte, bemerkte ich, daß ich inzwischen blutarm geworden war. Ich verspürte plötzlich starken Appetit, suchte mir eine weiche, warme Fleischpartie der Baronin in der unteren Körpergegend und stach hinein.

Frau Kunigunde, die ich bis dahin noch nicht angesaugt hatte, fuhr von ihrem Stuhl in die Höhe und begann sich mit beiden Händen derart heftig zu kratzen, daß ich sofort die Flucht ergriff. Ich hatte bereits früher schon ein rückwärtiges Körperteil der Baronin frequentiert, das mir bei Verfolgungen den sichersten Unterschlupf zu gewähren schien. Als ich nun hörte, wie die Baronin voller Entsetzen schrie: »Mirabella, ich glaube, mich hat ein Floh gestochen!«, packte mich die Angst, und ich kroch tief in den Orkus hinein. Die Baronin aber lief sogleich in ihr Schlafgemach, ließ sich von ihrer Zofe die Kleider vom Leibe reißen und befahl ihr, den »Übeltäter« zu suchen und zu fangen. Sie legte sich deshalb auf ihr Himmelbett, zunächst auf den Bauch und dann auf den Rücken; aber Mirabella hielt vergebens nach mir Ausschau.

Während die Baronin sich von ihrer Zofe wieder ankleiden ließ, benutzte ich eine günstige Gelegenheit zur Flucht. Ich sprang nämlich mit einem Satz in eine Gardine und war soeben in Deckung gegangen, als der Baron, der in seinem Park einen prächtigen Fang gemacht hatte, die Tür öffnete und rief: »Schau mal, Kunigunde, was für ein schöner Schwalbenschwanz!«

»Ach, laß mich mit deinem Schwalbenschwanz in Ruhe«, erwiderte die Baronin ärgerlich, »und hilf mir lieber, den Floh fangen der mich eben ins Gesäß gestochen hat.«

Der Baron zeigte sein gelbes Gebiß.

»Nicht zu früh triumphiert«, dachte ich, sprang aus der Gardine auf den Hosenboden des Barons und verschwand unter seinem Rock. Nun fühlte ich mich ziemlich sicher, denn der Baron war ja der Meinung, daß ich mir nun seine Frau als Wirtin auserkoren hatte. Ich war

jedoch so klug, mich zunächst ganz still zu halten, um den Glauben meines Gastgebers nicht sogleich wieder zu erschüttern.

Als sich der Baron von seinem Kammerdiener auskleiden ließ, überlegte ich mir, ob ich in seiner Unterhose – Verzeihung, wollte sagen in seinen Unterbeinkleidern – die Nacht verbringen oder in seinem Schlafanzug schlüpfen sollte. Da der Pyjama von Mirabella parfümiert worden war, zog ich ihn der Unterhose (Verzeihung!) vor. Ich war mir aber bewußt, daß ich mich damit einer großen Gefahr ausgesetzt hatte, denn nur mit einem weiten Schlafanzug bekleidet ist der homo ludens leichter in der Lage, einen Floh zu entdecken und zu fangen.

Indessen – ich hatte Glück. Der Herr Baron war ziemlich ermüdet zurückgekehrt, ließ sich wie ein Betrunkener ins Bett fallen, legte sich auf den Rücken und nahm eine Zeitung zur Hand. – Inzwischen hatte sich auch die Baronin in ihrem Boudoir entkleiden lassen. Nachdem Mirabella noch einige kosmetische Kuren an ihr vorgenommen hatte, erschien sie in einem lachsfarbenen Pariser Perlon-Pyjama im Schlafzimmer des Gemahls.

»Mußt Du heute abend auch wieder in der Zeitung lesen? «fragte sie. Der Baron las schweigend weiter. Frau Kunigunde schaltete das Fernsehgerät ein, das in einer Ecke auf einem Rokoko-Tischchen stand, und legte sich dann neben den Gemahl.

Da mir die flimmernden Bildchen der Television gesielen, kroch ich unter den Halskragen des Barons und lugte durch ein Knopsloch ins Zimmer. Da sah ich an einem südlichen Badestrand ein bronzebraunes exotisches Paar unter Palmen einen wilden Liebestanz aufführen. Zu beiden Seiten des Paares standen Trommler, die mit den Fingerkuppen und Handballen strass gespannte Tierselle schlugen. Unwillkürlich begann die Baronin, den Rhythmus im Bett mitzutrommeln. Sie hob im Takt das linke Bein und dann im Takt das rechte Bein. Schließlich sprang sie aus dem Bett und tanzte wie eine Bacchantin vor dem blitzenden Spiegel. Der Baron aber las den Artikel über die biorheutische Nosologie zu Ende und blieb desinteressiert. Da legte sich die Baronin wieder zu ihm, umschlang ihn heftig und flüsterte ihm ins Ohr: »Liebling, magst du mich nicht mehr?«

Der Baron, der schon eine ansehnliche Zahl von Jahren auf dem Buckel hatte, knurrte, gab seiner Eva einen Klaps, und begann, den Radetzky-Marsch zu pfeifen. Da wußte Frau Kunigunde, daß er gereizt und ungenießbar war. Sie schlüpfte schnell in ihren Morgenrock und verschwand im Nebenzimmer, in dem sie diese Nacht allein schlief.

Ich verließ nun das Knopfloch und kroch am Nacken des Barons entlang unter die warme Bettdecke. Obwohl ich noch Kunigunden-Blut in mir hatte, riskierte ich es doch, mich in die Hüfte des Barons einzubohren, und begann, von seinem süßen Blut zu trinken. Aber schon nach kurzer Zeit wurde mir seltsam zu Mute. Ich begann zu torkeln und zu zittern. Vor meinen Augen erschienen farbige Kreise, Lichtgarben und Leuchtkugeln. Ich tastete mich vorsichtig an den Haaren hinab bis an die Schenkel und ging dort in einer Bauchfalte in Deckung. Das Blut des Barons mußte Bestandteile enthalten haben, die mir nicht bekömmlich waren. Als ich überlegte, welche Ursache mein Delirium bewirkt haben könnte, fiel mir ein, daß der Baron gegen Abend ungewöhnlich viel Schnaps getrunken hatte. . .

Nachdem der Baron eingeschlafen war, überkam mich ein seltsames Gelüst. Ich hatte bemerkt, daß meinem Blutspender zwei drahtige Haare aus dem linken Nasenloch herausgewachsen waren. Die Baronin hatte damit ihren Spott getrieben, aber die Exzellenz ließ sich dadurch nicht beirren und sagte, was die Natur wachsen lasse, sei gut

und bleibe an Ort und Stelle.

Ich verspürte nun plötzlich ein Kribbeln in allen sechs Beinen, an diesen Haaren herumzuturnen und Klimmzüge zu machen, in die Nase des hohen Herrn zu kriechen und auch dort einmal gemächlich zu schmarotzen. Der Baron lag auf dem Rücken und schnarchte wie ein verschleimtes Rhinozeros. Ich kroch auf seine schmale Brust. Dort vernahm ich mit fast erschreckender Deutlichkeit die langsamen Herzschläge meines Wirtes und lief dann weiter am Kragen hoch bis zu den Lippen. Der Mund war geöffnet und blies nach jedem Atemzug laut den Brodem aus. Als ich in dem durch mattes Mondlicht erhellten Zimmer in den Rachen des Barons sah, glaubte ich, in den Schlund der Hölle zu blicken. Ich machte sofort einen Seitensprung und gelangte über die linke Backe auf die Oberlippe. Da hingen nun die beiden Haare, grau und hart wie die Borsten eines Schrubbers. Als ich mit einem dieser Haare in Berührung kam, mußte ich niesen. Da wurde ich böse, kletterte in das linke Nasenloch und stach hinein Der Baron, der offenbar einen leichten Schlaf hatte, fuhr plötzlich hoch, prustete mich mit einem Schlag auf den Bettvorleger, machte Licht und drückte auf die Klingel. Sofort erschien Pancratius im blütenweißen Nachthemd mit Schlafmütze und Filzpantoffeln.

»Was gibt's denn, Euer Gnaden?« fragte er besorgt.

»Ich bin plötzlich aufgewacht, Pancratius; ich habe einen üblen Traum gehabt.«

Da holte der Kammerdiener eine Flasche Eau de Cologne, rieb dem Baron die Schläfen ein und hielt ihm die Flasche noch einige Sekunden unter die Nase. »Was haben Euer Gnaden denn geträumt? « fragte er.

»Ich lag auf einer saftigen Wiese, die mit Primeln, Anemonen und Pilzen übersät war und träumte von bunten Schmetterlingen. Da flog mir plötzlich ein Insekt in die Nase.«

Der Baron steckte einen Finger in das linke Nasenloch.

»Lassen Euer Gnaden mich mal sehen,« sagte Pancratius, zog den Finger behutsam aus dem Loch, stülpte die Nase.

»Eine Quaddel, Herr Baron! Ein Flohstich, Euer Gnaden,« rief da der Kammerdiener.

»Wie, ein Flohstich?«

»Jawohl, Euer Gnaden, ein Flohstich!«

»Und der Übeltäter?«

»Ist verschwunden.«

»Wir müssen ihn sofort suchen und fangen, Pancratius.«

»Zu Befehl, Euer Gnaden!«

Pancratius schlug die Bettdecke zurück und half dem Baron beim Aufstehen. Der tapste schwer auf den Bettvorleger und hätte mich zertreten, wenn ich nicht vorher schon unter das Bett gekrochen wäre. Dann begann der Kammerdiener das Bett zu durchwühlen, natürlich vergeblich.

»Werfen Euer Gnaden den Pyjama ab,« riet jetzt Pancratius, »ich werde ihn dann untersuchen.«

»Den Pyjama werf' ich zum Fenster hinaus, durchsuche inzwischen das Bett.«

Da begann Pancratius mit dem Eifer eines Dackels, der in einen Fuchsbau geraten ist, im Bette des Barons zu kratzen und zu wühlen. Der Baron aber ging, nachdem er ein Fenster geöffnet und seinen Schlafanzug in den Garten geworfen hatte, nur mit einem Tuch um die Lenden ins Badezimmer und stellte sich unter die Dusche.

»Ich finde den Floh nicht,« rief Pancratius in das Rauschen des Wasserstrahls. Dann steckte er seinen Kopf durch die Tür des Badezimmers und sagte: »Empfehlen Euer Gnaden, sich abspritzen zu lassen.«

»Gute Idee, Pancraz, beginne«, erwiderte der Baron.

Da nahm der Kammerdiener einen langen Schlauch, drehte den Wasserhahn auf und zielte auf seinen Herrn.

»Teufel, reichlich kalt«, knurrte der Baron.

Indessen saß ich im Schlafzimmer unter dem Bett, lachte mir ins Fäustchen und begann zu singen:

Viel Lärm um einen Floh!
So etwas macht mich froh.
Der Mensch, der große, kluge, schachmatt in einem Zuge; gerädert, fast perfekt, von winzigem Insekt.
Ja, allerkleinster Grund bewirkt oft großen Schwund.
Befürchtet Ihr die Pleite, dann reget Euch, ihr Leute, und höret, was ich greine:
Verachtet nicht das Kleine.

Als der Baron sich wieder ins Bett gelegt hatte, hüpfte ich in sein Hemd und begann von neuem, mich seiner zu freuen. –

### GEDICHTE VON REINHOLD ZICKEL

### Zur Einleitung

IE Abneigung gegen stehende Redewendungen jüngsten Datums, den stereotypischen Ersatz fürs außer Kurs gesetzte Sprichwort, ist zugleich Ekel vor dem, was sie meinen. Indem aber die abstoßenden Clichés ein selber Abstoßendes treffen, haben sie auch ihre Wahrheit. Beliebt im deutschen Nachkriegsjargon ist die Formel, einer sei nicht zum Zuge gekommen. Mit blinzelndem Einverständnis wird die universale Konkurrenzsituation als Norm des Lebens, auch des geistigen, unterstellt und das Urteil ratifiziert, das der Konkurrenzmechanismus über den Einzelnen verhängt. Damit jedoch ist wider Willen bezeichnet, wie sehr das Schicksal des Erfolglosen seiner menschlichen Bestimmung widerspricht, ihm äußerlich bleibt, weithin zufällig und ungerecht. Zufällig und gleichwohl nicht zufällig. Oft wird solches Schicksal gerade an dem haften, worin einer besser ist als die, welche es schafften. Nur erlaubt der finstere Weltlauf nicht einmal, darauf sich zu verlassen.

Reinhold Zickel war exemplarisch ein nicht zum Zuge Gekommener. Während er mit einer Integrität, für die das Wort heroisch nicht zu hoch gewählt ist, sein ganzes Leben der Idee des Dichters unterstellte, und während er mehrfach daran war sich durchzusetzen, ist es ihm nie ganz geglückt. Nach dem Maß der Welt, das selbst dem strengsten Künstler nicht gleichgültig sein kann, war sein Opfer vergebens. Sein Ernst gestattete ihm nicht, im Vertrauen aufs innere Königreich darüber einfach hinwegzugehen. »Denn zu spät kommen ist doch der größte Fehler im Leben«, heißt es in einer autobiographischen Skizze von 1942 aus der »Büchergilde«. Dichtungen sind nicht indifferent gegen die Zeit ihres Hervortretens. Nicht nur läßt der einmal versäumte Kontakt eines Werks mit dem Publikum, seine Stunde, nicht willkürlich sich nachholen. Sondern die Werke selber, ihre Qualität verändert sich bis ins Innerste mit der Zeit. Wenn aber ein Gedicht heute anders aussieht als 1920, so ist daran nicht unbeteiligt, was ihm öffentlich widerfuhr. Erlangte es einmal Autorität, so strahlt es sie auch späterhin ganz anders aus, als wenn es bloß auf sich selbst gestellt wäre. Das Wort vom Schicksal der Bücher reicht tiefer, als es

an Ort und Stelle vermeint: es bezeichnet die Ablösung des Werks vom Autor, die geschichtlich objektive Entfaltung seines Gehalts. Dem Versäumten gegenüber ist mir darum mehr nicht möglich, als ein paar Gedichte aus dem umfangreichen lyrischen Werk Zickels zum Druck zu befördern und ihnen einige Worte hinzuzufügen

Er ist geboren 1885 in Marienberg im Westerwald, groß geworden in einem halb ländlichen Frankfurter Vorort, wo sein Vater die Post verwaltete; dann in der Stadt. Der Vater stammte von Lehrern, Handwerkern, Bauern aus dem Nassauischen, die Mutter aus Schwaben, einer alten Theologenfamilie. Sie hing einer intensiven und düsteren Orthodoxie an. Er selbst sagte darüber, nach einer Mitteilung von Leonore Zickel: »Die Lehre eines lebensfeindlichen, asketischen Glaubens verwandelte mir den Gekreuzigten oft zum dämonischen Gespenst.« Ontogenetisch wiederholte sich an seinem späten und erschütterten Christentum, was phylogenetisch einmal das Christentum den alten Göttern angetan hatte: die christlichen Vorstellungen wurden sein Bilderschatz als jenes Unheimliche, dessen Begriff Freud aufs allzu Vertraute zurückführte. Um Zickels Phantasiehorizont kreisten - nicht unähnlich dem gleichaltrigen Trakl - theologische imagines, aber gleichsam verhexte, stigmatisierte. Von ihnen zehrte er und lehnte gegen sie sich auf: Ambivalenz prägte seinen gesamten Habitus. Der Vater, autoritär-korrekt, dabei oft heftig auf brausend, muß ihn sehr unterdrückt haben; als er später sich zu habilitieren wünschte, konnte oder wollte er ihm nicht die Mittel zur Verfügung stellen; so wurde er zum Lehrerberuf gezwungen, der ihm widerstrebte trotz außerordentlicher pädagogischer Fähigkeit. Er studierte in Bonn, München und Marburg und legte 1908 sein Staatsexamen ab für die Fächer Deutsch, Geschichte, philosophische Propädeutik und Religion. Entscheidend war der Einfluß Hermann Cohens und des Marburger Neukantianismus; seine Dramen waren zeitlebens nach dem neukantischen Ideebegriff gebaut. Zuerst lehrte er am neugegründeten Sachsenhäuser Reformgymnasium. 1914 rückte er als Offizier ein und wurde schon im August aufs schwerste verwundet; ich erinnere mich aufs deutlichste an einen Besuch im Lazarett; an das durchsichtige Gesicht, den Ausdruck selbstvergessener Güte in der Berührung mit dem Tod. Im Sommer 1915 ging er wieder an die Front und wurde im September 1916 an der Somme zum zweiten Mal verwundet. Diesmal grenzte die Rettung ans Unbegreifliche. Ein Schlagaderschuß hatte ihn dicht überm Herzen getroffen; eine äußerst gewagte Operation erhielt ihn am Leben, doch verlor er infolge der Blutstockung die linke Hand. Im Sommer 1917 heiratete er, im Herbst wurde er aus dem Militärdienst entlassen und definitiv an der Schule angestellt. Es folgten Jahre intensiver dramatischer und lyrischer Produktion. Das »Goldene Kalb« wurde in Bochum, der »Tod der Athene« in Frankfurt aufgeführt. 1924 gab er den Lehrberuf auf und siedelte 1926 mit seiner Familie nach Berlin über, hoffend auf Anregung und Kontakt. An beidem fehlte es nicht; aber sein Naturell, wohl auch ein gewisser dégout am Berliner Literaturbetrieb bewog ihn dazu, sich draußen in Frohnau zu isolieren.

Obwohl manche nationalsozialistischen Motive Zickel nicht ganz fremd waren, ging er nie in die Partei, wie er denn kaum je in seinem Leben irgendwo sich einreihte, sondern allem Institutionellen gegenüber, auch wider die eigenen handgreiflichsten Interessen, schroff auf seiner Autonomie bestand. Immerhin wurde das Stück »Europa brennt« bei einer Tagung der NS-Kulturgemeinde 1935 in Düsseldorf aufgeführt. Es wandte die Technik des epischen Theaters auf den Stoff der Befreiungskriege an, wie übrigens während der ersten Jahre der Hitlerdiktatur in Deutschland mehr von Brecht überwinterte, als man leicht annimmt. Trotz des Themas war das Drama, nach dem Jargon jener Jahre, untragbar: wegen eines volkskonservativ-demokratischen Zuges, wegen unverhüllter Kritik am Kult des großen Mannes, auch wegen seiner Spitze gegen expansionistische Gedanken. Zickel war unfähig, Konzessionen zu machen, selbst als er es einmal wollte: nichts ehrt ihn mehr. Am Abend der Düsseldorfer Première kam es zum Bruch mit der Partei; seitdem stand er auf der Liste unerwünschter Autoren. - 1944 wurde Zickels Sohn als vermißt gemeldet. 1950 verließ er Berlin, um im Westen Boden zu fassen. Ein Verlag wollte ihm die Möglichkeit geben, seinen letzten Roman zu beenden, brach aber finanziell zusammen, so verlor er auch diese Chance. 1953 starb er in Karlsruhe an einem Herzinfarkt.

Zickel war mein Lehrer, im doppelten Sinn. Ich habe, seit meinem zehnten Jahr, seinen Unterricht auf der Schule empfangen, und er hat, vor allem um 1920, nachhaltig auf mich gewirkt. Er stieß die Selbstverständlichkeit der kulturliberalen Voraussetzungen um, unter denen

ich aufgewachsen war. Gegenwärtig etwa ist mir ein Gespräch, in dem ich von Toleranz redete, und in dem er mir zum ersten Mal etwas von der Idee einer objektiven Wahrheit jenseits des laisser faire zum Bewußtsein brachte. Buchstäblich wurde mir die geläufig mitplätschernde Sprache verschlagen. Das 2+, das er unter meine Aufsätze anstatt der gewohnten Eins schrieb, kurierte mich vom bescheidenen Ehrgeiz. In einem Aufsatz über das Thema, was wir von Lyrik erwarten, hatte ich den Ausdruck Restlosigkeit gebraucht, und er legte mit unbestechlicher Liebe den Finger auf das Phrasenhafte und Formale, zugleich auch schlecht Versierte daran. Eine solche Erfahrung, mit sechzehn Jahren gemacht, vergißt sich nicht. Daß Sprache Widerstand ist gegen die Sprache, danke ich ihm so gut wie die Vorstellung vom Kunstwerk als einem noch im kleinsten Zug Verantwortlichen, Durchgebildeten, das auf nichts Vorgegebenes sich verlassen darf; und wie die Freiheit vom mittleren Feinsinn. Ein Gedicht, das ich ihm vorlegte, sagte vom Mond: »Zuckt um die Mundwinkel schläfrig Lied/Über die Häuser mit kichernden Stiegen«. Ein literarischer Sachverständiger hatte die kichernden Stiegen beanstandet: ihm fielen dabei Dienstmädchen ein. Zickel meinte: »Dann laß ihn doch ruhig daran denken.« An seiner Verteidigung ging mir für alle Zeit auf, daß das Schöne des Kunstwerks nichts zu tun hat mit dem Desiderat, die dargestellten Gegenstände müßten ästhetisch sein. Solche Stärkung trieb weiter. Wie es bei Freud im Buch steht, habe ich die Autonomie, zu der er mich erzog, auch gegen ihn selber gewandt, mich gegen ihn schon früh zur Wehr gesetzt. Oft sind wir aneinander geraten: über Politik, auch über neue Kunst. Viel Kraft kostete es, mich gegen sein heftiges und kategorisches Wesen zu behaupten, aber allemal vermochte er so weit sich von sich zu distanzieren, daß die Konflikte produktiv ausgetragen werden konnten. Wußte man bei keinem Gespräch mit ihm, der die Person mit der Sache unvermittelt identifizierte, ob es nicht zur Explosion führte, so hatte doch keine je den Charakter des Unversöhnlichen. In dem Dramatiker steckte etwas vom Schalk und vom Schauspieler, er drehte gleichsam den eigenen Affekt an, und stets spürte man eine Instanz darüber.

Jene Spannungen hatten sicherlich ihren psychologischen Aspekt, aber erschöpften sich nicht darin. Zickel hat, als Privatperson, mir demonstriert, was ich viel später erst philosophisch verstand, die

Zweideutigkeit in der idealistischen Lehre von der Freiheit selber, die eingeschränkt auf Innerlichkeit, von ihrem Gegensatz, Gehorsam, wie von einem Schatten begleitet wird. Die Inthronisierung des Geistes ging bei ihm zusammen mit einer latenten Aversion gegens Denken, der Weigerung, dem Begriff mit aller Konsequenz zu folgen; die deutsche Trennung des Geistes vom Verstand reichte in sein Lebensgefühl. Viele seiner Stücke, darunter der autobiographische »Schacht«, aber auch der »König Stahl« kreisen um das Verhältnis des Sohns zum Vater und zielen auf die Befreiung vom Bann der Eltern, aber stets fast zeigen dabei die Vaterfiguren sich als substantieller, auch als künstlerisch gestalteter denn die Söhne. Darin blieb er wahrhaft Hebbel verhaftet, über dessen implizite Geschichtsphilosophie er seine Dissertation schrieb; etwa der Agnes Bernauer. Die protestantische Innerlichkeit, in Gärung versetzt, geht bei Zickel in den expressionistischen Innenraum über, ohne daß er doch diesem ohne Rückhalt sich überantwortet hätte. Der zweite Akt des »Schachts«, der Kampf des poetischen Subjekts mit Emanationen religiösen Wahns, war nach seinen eigenen Worten ein »entfalteter Monolog«. Die Figuren des Innen blieben Chiffren, wurden nicht buchstäblich - so als fürchtete ein allzu Gefährdeter, aus der Vision nicht mehr emporzutauchen. Aber gerade die im Zaum gehaltene Innerlichkeit verband sich mit einem antizivilisatorischen Moment. Er konnte über die »verfluchte Humanität« der Iphigenie seine Späße machen. Seine Art von Introversion erschwerte ihm nicht nur, mit Menschen Kontakt inter pares zu finden, sondern hieß ihn auch mißbilligen, was ihm an andern allzu umgänglich dünkte. Er stand gegen die Gesellschaft durch Kritik gegen Betrieb und Mitmachen; aber auch mit einer aggressiven Scheu gegen alles urbane Wesen, die ihm jene ungeschmälerte Erfahrung des Nicht-Ichs verbot, auf der seine dramatische Gesinnung so leidenschaftlich insistierte.

Der Protestantismus, der Idealismus samt der aus ihm abgeleiteten Hebbelschen Dramatik und der deutsche Frühexpressionismus bildeten die Konstellation seiner eigenen Arbeit. Als Lyriker war er zumal von Heym und dem jungen Werfel berührt; von Gedichten wie der Morgue, von Werfelschen Versen wie Lächeln, Atmen, Schreiten, dem Mondlied eines Mädchens, von Jesus und dem Äser-Weg. Expressionistisch – und nicht ohne Beziehung auf den Jugendstil – war bei ihm die Vorliebe für hochgesteigerte Gesten und für das Grelle;

etwas Plakatierendes und Lautes, das gleichsam dem Überschuß der geistigen Intention übers Angeschaute suggestiv sein Recht verschaffen wollte. Das reicht bis in die Interpunktion hinein. Doch schreckte er vor der Revolte der expressionistischen Sprache gegen den Sinn, ihrem eigentlichen Ausbruch aus der Immanenz der Kultur, zurück. Noch seine wildesten Sprachgebärden lassen in eine faßliche, der vertrauten Gestalt des Daseins kommensurable Intention sich zurückübersetzen. Mit einer im Grunde klassizistischen Ästhetik kritisierte er denn auch das expressionistische Drama - viele Aufsätze dazu aus den frühen zwanziger Jahren finden sich in den verschollenen Frankfurter »Neuen Blättern für Kunst und Literatur« – und erkannte scharf den Widerspruch, daß im Raum der absoluten Subjektivität keine eigentliche dramatische Antithese möglich ist. Dabei ging er, etwa wie Paul Ernst, von einem fixierten Apriori des Dramas aus, ohne die Form selber in die Dialektik hineinzuziehen und jene Paradoxie als notwendige auszutragen. Der Unvereinbarkeit seiner Formidee mit jener lyrischen Differenziertheit, die ihm vorschwebte, verschloß er sich. Die neuen Mittel behielten bei ihm etwas Gleichnishaftes, Metaphorisches, durchsichtig gleichsam auf die unerschütterte Geltung von Kategorien wie die der Tragik. Der Sprung ins Ungedeckte ist, bei allem Pathos, vielleicht gerade um des Pathos willen, vermieden. So ungestüm seine von Bildern überquellende Sprache an den Ketten rüttelt, so nachdrücklich der Anspruch seiner Stücke auf Totalität und dramatische Dialektik aus ist, sie sind undialektisch insofern, als sie einen festen weltanschaulichen Gehalt jenseits der Gestaltung nach einem Formkanon verkörpern, der ihm entspricht. Das gilt auch für seine Anschauung vom dramatischen Ethos. Es war ihm unvermittelt eins mit dem Ästhetischen: die Idee, welche aus dem Drama heraussprang, sollte jenes Sittliche sein, das ihm von selbst sich verstand. Es stammte aus Christentum und traditioneller Philosophie. Am Sieg der Idee im Untergang des Helden zweifelte diese Dramatik so wenig wie an der Symbolkraft der großen historischen Stoffe. Das verlieh seinem œuvre etwas Affirmatives, den Weltlauf krampf haft Bestätigendes und zugleich, eben in der desparaten Beteuerung, Ambivalentes. Der sich selber Gewalt antat, war bereit zum schrillen Lachen, weil die Positivität, die er trotzig mit dem Namen Gottes bedachte, doch unvereinbar war mit seinem Subjektivismus. Zickels Art, sich in dem von Philosophie kritisierten Glauben ästhetisch festzumachen, tendierte zum Galgenhumor. Dichter noch als an die Sphäre des Schauspielers grenzte die seine an die des Zirkus. Viel zog ihn zu Wedekind, den er dann doch wieder idealistisch mißbilligte. Vielleicht sind diejenigen seiner Arbeiten die besten, in denen Ambivalenz, anstatt über seinen Kopf hinweg sich durchzusetzen, selber ins Wort fand.

All das war ihm bewußt. Gegen den Protestantismus begehrte er auf wie ein Theologe, der aus Gewissensnot sein Amt hinwirft. Im Konflikt mit der Elternwelt, aber auch in einem asketisch-idealischen Hang gab es ein Gemeinsames zwischen ihm und der Jugendbewegung, das in seinem Verhältnis zum Neuwerk-Verlag sich realisierte. Aber auch zur Jugendbewegung: ihrem Kollektivismus hielt er Distanz. Schließlich wurde er noch des Fragwürdigen am Neukantianismus inne, der Neutralisierung der großen Philosophie zu ohnmächtigem Bildungsgut. Sein Gewaltsames kam aus dem Willen, entsunkene Seinsgehalte möchten gelten, um dem Einhalt zu tun, was er Zersetzung zu nennen nicht zögerte und Materialismus. Dieser war einem Denken, das vor Worten wie Idee und Geist innehielt, vorweg verurteilt; einen Begriff vom Materialismus, der auf die eigene Aufhebung: die Befreiung der Menschen vom blinden Zwang materieller Bedingungen geht, hat er nicht gefaßt. Der Geistgläubige schalt den Geist sophistisch, wo das Bestehende nicht in der Idee, sondern politisch denunziert ward. Seine Konzeption vom Ethos half ihm, nicht zuletzt, dazu, im Namen von Tat und Willen die bedrohliche Reflexion abzuwehren: sein affirmativer Zug war defensiv zugleich. Einmal sagte er, im unbestechlichen Bewußtsein seiner Grenze, ein jeder Mensch habe das Recht auf Borniertheit; er könne sentimental werden, wenn er auf einer Rheinfahrt die Loreley höre. So empfand er wohl das Deutsche bei sich selber: als jenes Aussetzen der Reflexion, einen blinden Fleck.

Der Selbstbesinnung durch Ironie mißtraute er. Umgekehrt aber hat er sich irrationalistischen Strömungen wie Wagner, Spengler, Klages nie ausgeliefert. Seine Freundschaft mit Bernhard Diebold zerbrach in einem Streit über Richard Wagner, den Diebold liebte und Zickel, unbeirrt, sein ganzes Leben hindurch verwarf.

Wille zeitigte bei ihm den Ansatz der Dichtung selber: sie glich einer nach innen gewandten, vergeistigten Pflicht, der Fichteschen Tathandlung. Das Moment des passiven Sichüberlassens, das Medium, in dem der Geist sich selbst als Natur erfährt und mit dieser versöhnt, unterdrückte er in permanenter Zensur. Bei einem Künstler konnte er danach fragen, ob er »gehämmert« sei. Nicht daß er zu arm gewesen wäre zum Unwillkürlichen. Manchmal gelangen ihm Verse wie die aus einem Gedicht, das er der jungen Mutter in den Mund legt:

Oft noch muß ich weinen In die sterblichen Kissen, Weil wir nicht wissen, Wohin wir erscheinen.

Aber schonungslos – und das bezeugt wiederum seine Lauterkeit – hat er sein autoritäres Prinzip gegen sich selbst gewandt und das eigene Wort nach dem gemodelt, was ihm sein Imperativ dünkte, anstatt je sich blind an das Wort zu verlieren, sich zu entäußern. Paradox ist ihm gerade das Konformistische, Disziplinäre, die Herrschaft übers eigene Ich, zum Verhängnis geworden. Sein ethischer Gestus hat ihm die Welt entfremdet, deren eigenes Gesetz er verkündete, und ihm damit doch etwas von der Wahrheit des nicht Konformierenden geschenkt.

\*

Für die kleine Auswahl von Gedichten muß ich die Verantwortung tragen; Zickel hätte fraglos anderes ausgewählt. Nicht nur wollte ich die wesentlichen Farben der Zickelschen Palette zeigen, sondern die affirmativen und kulturkonservativen Aspekte zurücktreten lassen um des Überlebenden an seiner Lyrik willen. Im Zentrum stehen ausbrechende Kriegsgedichte, obwohl er den Krieg nicht wie die eigentlichen Expressionisten angriff, sondern auch ihn, als wäre das Gerechtigkeit, in eine Affirmation hineinzunehmen trachtete, die freilich seiner leibhaften Erfahrung des Grauens nicht standhielt. Einige Gedichte bannen jenes Gefühl, das das Bild der entfremdeten, dem Einzelnen undurchsichtigen Technik in großen Städten, etwa am Berliner Gleisdreieck, dem Sensorium bereitet. Während sie sich auf der Linie des bildhaft verschlüsselten Protests gegen die Mechanisierung halten, zittert in ihnen doch die Ahnung, daß das Unheil nicht bei der Technik steht sondern bei den Verhältnissen, die sie in ihren Dienst zwangen.

Die Bauernhochzeit, verwandt dem Märchen »Sunna «aus einem Prosaband Zickels, ist ein explodiertes Stück Ländlichkeit, vom Schlag jener Jahrmarktphantasien, wie sie die Musik der Periode gut kannte; der Stellenwert von »Materialismus «in Zickels Raum wird daran so deutlich wie die Affinität seines Christentums zur Dämonologie. Die verbrannte Kirche ist wohl der drastischste Ausdruck seiner zum Entsetzen denaturierten Dorfwelt.

Theodor W. Adorno

# Unser Werktag

Ich hab ein Amt – die Uhr ist meine Muhme, der Zeiger *Pflicht* sticht tick – tick – mir ins Herz – mein Blut tropft sehr gemächlich – du stopfst Strümpfe und leimst mit Brei und Brühe Mund und Schmerz.

Und unser Haus: ein dicker, grauer Quader, Frosch heißt der Hausherr, Zwiebelsittig sie; das Öl ist ranzig, manchmal kriechen Käfer, und von Tapeten grinst die Symmetrie.

Du hast die schmalsten Hände aller Palmen, im goldnen Käfig protzt der Diamant, uns malt die Zeit im Staub nur blöde Kringel, und wir sind Henker ohne Strick und Hand.

Der Spiegel ist der Kavalier im Hause, er liebelt frech, und wir sind fast geniert: in Filzpantoffeln ich, du in der Schürze – er gähnt uns an – er hat sich stets mokiert.

Dort fliegt ein Rauch – will der zum Sabbat reisen, zum Narrenpurpur und zum Teufels-Wein? Laß aus der Haut uns, aus dem Schornstein fahren und mit den Hexen nackt und zynisch sein! Wir haben einen Teppich ja zu Füßen aus Tschimbaluja, weich und lichterloh – ein Kuß: da ist das Zauberkind geboren: du Sulamith, ich König Salomo.

Du steigst aus Blüten und du wohnst in Schleiern, bist eine Fee, die bunte Vögel schießt, von deiner Stirn weht eine Hieroglyphe, die aller Schlösser Labyrinth mir schließt.

Ich bin ein Alchimist im roten Zimmer, das Buch wiegt schwer – die Flammen träumen wild – aus jedem Blatt, das deine Hand mir wendet, steigt mir im Dampf ein gülden Menschenbild.

#### Hoch-Sommer im Graben

Das Helmdach glüht – wohin ich schau, steht Flimmern, ein Weißling schaukelt überm Drahtverhau, ich reg mich nicht, ob auch die Flinten schimmern – wer jetzt noch zielt, der zielt nicht mehr genau.

Zu jenen Hügeln läuft der fremde Graben, dahinter schwimmt die Welt in leerem Dunst – wer bin ich denn? – und was kann ich noch haben? das Leben gähnt – der Tod ist keine Kunst.

Jetzt möcht ich einmal schlafen auf dem Rücken, ich steh auf Posten tief im Bauch des Lichts – wenn heut ich sterbe, kann es mir noch glücken, dem Weißling gleich zu schaukeln in das Nichts.

#### Stille Front

Ein Wort geht um: der Krieg ist eingeschlafen, man hört es oft, doch keiner hört's genau – ein Wolf geht um – ein Wolf schläft bei den Schafen, und eine weiße Wolke schwimmt im Blau.

Man liegt auf Deckung, träumt von Rotwein-Schinken – es schießt ja nicht – man pfeift sich einen Tanz, der Juli schwärmt, die goldnen Tage winken, da flicht man um den Helm sich einen Kranz.

Dort um die Brustwehr läuft ein fremder Schatten – du, Posten, horch! – zu bleiern steht das Land, das Feld ist hohl – in schwülen Kasematten liegt manch Gewürm und brütet giftigen Brand.

Stets wird es Nacht – Leuchtkugeln steigen, blenden, ob's wetterleuchtet? – ob die Erde bebt? das Grollen dort im Westen will nicht enden – die Ratte kommt – ich hab noch nicht gelebt!

### Bauern-Herbst

Die roten Astern zucken ins Licht, Ähren-Raketen schießen zur Sonne empor, auf tut sich das magere Scheunentor, meine Seel ist ein Wind, der Türen zerbricht.

Schon weh ich hinaus – o weites Bewegen! Alles rinnt durch meine Hand, Garben wälzen den goldenen Brand, der Boden birst auf, und im braunen Segen Well auf Well rollt zu Strand. Ins Tor schaukelt der ewige Wagen, Stiere keuchen, wie Heuschrecken klein, Zwerge, die goldene Säcke tragen, knicken vor Balken – alles wird mein.

Dreht die Kelter! Der Bauer ist ein Gott! Seht, wie er auf dem Dachfirst reitet! Wenn er die schweren Hände breitet, kniet vor ihm der Knechte und Mägde Trott.

Der Most stürzt – schon schwabbert's in Krügen, der Leib ist ein heiliges Faß; hölzerne Beine stampfen durchs Gras, steigen die Ziegen.

Bunte Burschen mit spitzen Ähren kitzeln die heißen Mädchen im Ohr, und sie springen und fliegen mit den sausenden Röcken durchs Tor – bis im Sommer die Weiber gebären.

Zaküh! kräht der glitzernde Hahn, und die Hühner wackeln zu Nest – aber die schwarze Ratte aus dem Kellerloch glotzt ins Fest. Habt ihr die dicken Augen gesehn?

Die Glocke lärmt: es ist Zeit zur Messen; aber wir haben das Beten verlernt, wir können nur essen.

Aus dem Gras blüht die blasse Zeitlos, wachsen Gespenster, die große Alte guckt aus dem Fenster, der Wind wirft den Gartenzaun um. Wohin sollen wir gehn, wenn die Zäune nicht mehr stehn, was wird aus den Wänden, wenn alle Türen aufwehn?

Die große Alte sticht mit dem Finger übers Dach, wo der graue Kater schleicht; alle flüstern hinter den Händen: wißt ihr, wohin er streicht?

Vom Horizont kriecht ein dumpfer Brand, über die Dächer fegt eine dunkle Hand, und auf seinem goldenen Kürbis reitet der Tod in das Land.

#### Nach dem Tod

Wenn dies einst aus ist – gar und taub und blind, was Ich einst war und Farbe war und blendete im Spiegel – Gesang und Wort und Tanz, Schnee, Sonnenglanz und Mädchenkuß und Handwerk, Weh und Riegel wenn dies nun aus ist ganz – wie heiß ich dann? – wenn letzter Seufzer ging und Herz ward Stein und ruht und keine Hand an seine Kälte rührt – der Augen weißer Ring in schwarze Höhlen einsinkt ohne Brand, ein totes Ding?

Und die Sekunde dann – hör' ich dies Weinen, der Kinder um mein Bett gestautes Stöhnen, mein stilles Bett? Bin ich ein Wo, wenn diese Bohlen dröhnen und mit Gigantenfaust mich's drückt zum Mittelpunkt und meine Füße lötet auf dieses Land von Stein? Was werd ich sein?

Sink ich ins Lied der Amsel ein? Weh ich im Blätterregen? Bin ich ein Aug im heißen Sonnensegen? Bin ich ein blindes Pochen nur an schwarzen Toren? Ein armer Seufzer, nie gehört vor Menschenohren? Ein dünner Strahl, vom Mondglanz abgespalten, hinwischend durch der Dämmerung graue Falten irrselig immer um des Schlüssels Trug? Werd ich ein Satan sein im Sturz der Schächte, hinsausend ewig durch die Nacht der Nächte? Bin ich, der selig schaukeln darf, ein Geist mit Geistern unter Gottes Baldachinen? Ein großer Wirbel, der ins Blaue kreist? Im Sternen-Land ein Saatwind – ewig Grünen an Gottes weiten Händen? - Echo nur aus seinem Psalm, in seiner Spur? Oh - Echo - Echo - nur

Und dann im Haus ein abgeschabtes Bild in eines Enkels Hand, und an der Wand ein Zeichen nur, das falb den Rahmen füllt. Was bin ich dann? Ach wenn dies zu mir tritt, dann lieg ich da und weiß es nicht und irre nur aus meinem letzten Krampf, und eingesunken in dies große Schlafen, weiß ich mich nicht und bin der Seufzer nur aus meinem Mund und tilge meine Spur mit jenem letzten Wind, der zuckt und klagt – und geh – und leise senkt sich über alles Weh, in dem wir schwinden – Gottes stille Schleier.

#### ANMERKUNGEN

Hugo Lyck, auf- und untertauchend im Café Stefany Münchens, im Romanischen Café in Berlin, dazwischen Reisen nach Venedig, nach Hamburg, Breslau, das vielleicht sein Geburts- und Todesort war. Er gehörte zeitweise dem Kreis um Wolfskehl an, glich Friedrich Schlegel an Hochmut und ahnungsvollem Geist und in der Absicht, mit den höchsten Ansprüchen zu lenken. Seine Gedichte sowie ein Trauerspiel scheinen verloren gegangen zu sein. Das von uns gedruckte Gedicht ist mündlich überliefert. Das Mittelalter, die Urzeiten zogen ihn an.

LESLIE MEIER schlachtet in seinem »Lyrik-Schlachthof« in der Hamburger Studentenzeitung »Konkret« Gerechte und Ungerechte.

WALTER KLEFISCH, Komponist und Schriftsteller in Köln. Arbeiten über Rossini und Donizetti. Übersetzungen aus dem Italienischen (Goldoni, Vasari). Der hier wiedergegebene Text entstammt einem umfangreicheren Manuskript.

Der Roman von RAOUL HAUSMANN wird demnächst als Buch im Claassen-Verlag Hamburg erscheinen.

Das in unserem Symposion von Heft 1/1958 abgedruckte Manifest von NATHALIE SARRAUTE, auf das sich ALAIN ROBBE-GRILLET bezieht, ist im Februar 1950 in »Temps Modernes« zum ersten Mal veröffentlicht worden. Es wurde im März 1956 von Gallimard unter dem Titel »L'Ere du Soupcon« in Buchform herausgebracht. – Der Originaltitel unseres Aufsatzes von Robbe-Grillet in diesem Heft ist »Une voie pour le roman futur«. Die Übersetzung besorgte Marie-Simone Morel.

#### MODERNE LITERATUR

#### Karl Korn FAUST GING NACH AMERIKA

In der "Kleinen literarischen Reihe". 138 Seiten. Leinen. DM 6.80. Mit dem Blick des erfahrenen Kulturbeobachters betrachtete Karl Korn — Chefredakteur für Feuilleton und Kulturpolitik der Frankfurter Allgemeinen Zeitung — die Menschen Amerikas, ihre Häuser, ihre Lebensformen, ihre Städte. Und mit der Sicherheit des Stilisten hohen Ranges schrieb er auf, was ihm des Berichtes wert erschien: Transkontinentale Reise — Megalopolis. Leben und Wohnen am laufenden Band — Die Reise nach Suburbia — Tochter der Revolution. Eine Louisiana-Legende — Der manipulierte Mensch. Perspektiven der amerikanischen Sozialingenieure — Die Amerikaner sind sehr fromm — Schwarzes Schicksal. Neger in den USA.

#### Alfred Andersch SANSIBAR ODER DER LETZTE GRUND

Roman. In der Reihe 'Romane der Gegenwart'. 2. Auflage. (Übersetzungsrechte in 11 Länder vergeben.) 212 Seiten. Leinen. DM 13.50. Beda Allemann in der Tat: «Andersch hat die Konvention zu überwinden vermocht und jene schlichte Unaufdringlichkeit erreicht, die das große Kunstwerk auszeichnet.» Manfred Delling im Südwestfunk: «Man wird schwerlich etwas Gerechtes über die junge deutsche Prosa aussagen können, wenn man dieses Buch nicht gelesen hat ». Hans Egon Holthusen: «Ein wunderbar komponiertes Buch».

#### Felix Braun HERBST DES REICHES

Roman. In der 'Reihe Weltliteratur'. Mit einem Nachwort von Johannes von Guenther. 678 Seiten. Leinen. DM 17.80. Detmar Heinrich Sarnetzki in der Kölnischen Rundschau: «Ein Werk von hoher erzählerischer Qualität, von ungewöhnlichem historisch-politischen Format und menschlichem Symbolgehalt. Man fühlt, dieser Roman vom Glanz und Untergang der Donaumonarchie ist erlebt und erlitten. Er ist wie ein episches Requiem über dem geliebten und im Herzen unsterblichen Österreich.»

#### DEMNACHST WERDEN ERSCHEINEN:

Wolfdietrich Schnurre: DER SELBSTMORD. 13 Geschichten — Alfred Andersch: DIE BLINDHEIT DES KUNSTWERKS. Vier Essays. Mit einem Brief in Faksimile von Thomas Mann. James F. Powers: OL' MAN RIVER. Drei Erzählungen des jungen amerikanischen Autors. Jean Cayrol: DER UMZUG. Ein Roman. Deutsch von Guido G. Meister. Mit einem Nachwort von Heinrich Böll.

#### BEIM WALTER-VERLAG



## »DIE BÜCHER DER NEUNZEHN«

## Einmalige Sonderausgaben

#### DIE NEUEN TITEL

Heimito von Doderer EIN MORD DEN JEDER BEGEHT Biederstein Verlag Hamilton Basso
SCHMERZLICHES
WIEDERSEHEN
Christian Wegner Verlag

Franz Kafka
DAS SCHLOSS
S. Fischer Verlag

Bruce Marshall
KEINER KOMMT ZU KURZ
Jakob Hegner Verlag

#### VORSCHAU AUF KOMMENDE TITEL

Ludwig Curtius
DEUTSCHE UND
ANTIKE WELT
Deutsche Verlags-Anstalt

Reinhold Schneider
PFEILER IM STROM
Insel Verlag

Gert Ledig
DIE STALINORGEL
Claassen Verlag

Sloan Wilson
DER MANN IM GRAUEN

ANZUG Krüger Verlag

Rudyard Kipling
LICHTES UND
DUNKLES INDIEN
Paul List Verlag

Curt Goetz

GESAMMELTE

BÜHNENWERKE

F.A. Herbig Verlagshandlg.

#### WEITERE TITEL DER REIHE

Robert Brasillach EIN LEBEN LANG Biederstein Verlag Reinhold Schneider VERHÜLLTER TAG Jakob Hegner Verlag

# »DIE BÜCHER DER NEUNZEHN«

Einmalige Sonderausgaben



Salvador de Madariaga

CORTES - EROBERER

MEXIKOS

Deutsche Verlags-Anstalt

Rudolf Alexander Schröder FÜLLE DES DASEINS Suhrkamp Verlag

Richard Wright SCHWARZE MACHT Claassen Verlag Aldous Huxley
KONTRAPUNKT DES LEBENS
Piper Verlag

André Maurois

DUNKLE SEHNSUCHT - DAS

LEBEN DER GEORGE SAND

Paul List Verlag

Friedrich Sieburg UNSERE SCHÖNSTEN JAHRE -EIN LEBEN MIT PARIS Rainer Wunderlich Verlag

Hans Carossa GESCHICHTE EINER JUGEND Insel Verlag Alistair MacLean
DIE MÄNNER DER
,,ULYSSES"
Ullstein Verlag

Stuart Cloete
AFRIKANISCHE BALLADE
Krüger Verlag

Werner Bergengruen
DER GROSSTYRANN UND
DAS GERICHT
Nymphenburger
Verlagshandlung

Niko Kazantzakis GRIECHISCHE PASSION F.A. Herbig Verlagshandlg. Karl Kraus AUSWAHL AUS DEM WERK Kösel Verlag

Bruno Frank AUSGEWÄHLTE WERKE Rowohlt Verlag Wolfgang Leonhard
DIE REVOLUTION ENTLÄSST
IHRE KINDER
Kiepenheuer & Witsch

#### Über französische Literatur

Theater

Kunst · Musik · Film

Wissenschaft

informiert Sie

in deutscher Sprache
sachlich, anschaulich und

umfassend
die im 6. Jahrgang erscheinende
derzeit einzige
deutsch-französische
Kulturzeitschrift

Interessenten erhalten Probeheft durch jede Buchhandlung oder direkt vom

Blüchert-Verlag

ANTARES-Vertriebsabteilung

Mainz · Postfach 371

# ANTARES

Einzelheft DM 1.80

Jahresabonnement DM 12.—

Unter Literatur:

Zeitgenössische Schriftsteller Kritik der Übersetzung (z.B. Saint-John Perse, Louize Labé) Aus der Werkstatt des Übersetzers Unter Film:

Wir erzählen einen Film . . . (z. B. "Das Mysterium Picasso")
Unter Wissenschaft und Technik:
Frankreich baut auf

Weitere Rubriken:

Das Bücherbrett Wissenswertes kurz gefaßt

Zeitschriftenschau Vorabdrucke:

Casmus - Bastide - K. Kesten etc.

PRANKFURTER



### MONATSZEITSCHRIFT FÜR KULTUR UND POLITIK

werden in den zwölf Ausgaben des Jahres 1958 mit größeren Beiträgen zu dem Thema

# ERZIEHUNG UND BILDUNG IN DER INDUSTRIELLEN GESELLSCHAFT

herauskommen. Ihre Absicht ist es, in enger Fühlungnahme mit den Organisationen und freien Vereinigungen der Wirtschaft und der Wissenschaft sowie in Zusammenarbeit mit Persönlichkeiten, die sich um die Lösung von Bildungsproblemen bemühen, eine umfassende Übersicht der zu lösenden Aufgaben zu geben.

Januar: Walter Dirks, Die Tafel der Grundprobleme

Februar: Hans Bohnenkamp, Die soziale Resonanz des Lehrers

März: Eugen Lemberg, Das Stiefkind Volksschule April: Hans Heckel, Die deutsche Schule in Zahlen

Mai: Georg Keeser, Sonderstellung und Wert des mittleren Bildungsweges

zwischen Volksschule und Höherer Schule

Juni: Otto Monsheimer, Die Berufsschule zwischen gestern und morgen

Weiter sind folgende Themenkreise vorgesehen:

Glanz und Elend der Höheren Schule in Deutschland

Die Kräfte der Beharrung und die Aussichten von Reformen

Das Abenteuer der deutschen Schulversuche

Organisatorische und pädagogische Wege für moderne Bildungsinstitutionen. Das Problem der Durchlässigkeit der Schulgattungen. Die Schlußfolgerungen aus der Mittelschule

Hilfreich und problematisch: Der zweite Bildungsweg

Grenzen und Möglichkeiten eines Versuchs zur Überwindung des Bildungsmonopols und

Berechtigungswesens

Die erneuerte Volkshochschule und die Bewältigung der Gegenwart Erkenntnisse, Aufgaben, Ziele und Wirksamkeit der modernen Erwachsenenbildung

rkenninisse, Aulgaben, Ziele ond Wirksamken der modernen Erwachsenenbraong

Die industrielle Gesellschaft und die Antwort der Hochschulen

Eine Untersuchung über die deutschen Hochschulen, ihre Studenten, ihre Lehrer, Analyse ihres Zustandes

Der investierte Geist — eine Lebensfrage der industriellen Gesellschaft

Tafel der Aufgaben, die die moderne Gesellschaft zu lösen hat

Neue Verlagsgesellschaft der Frankfurter Hefte m. b. H.

FRANKFURT/MAIN, Leipziger Straße 17

# Wissenschaft | Dichtung

Soeben erscheint der Jahreskatalog 1958 der WISSENSCHAFTLICHEN BUCHGESELLSCHAFT.

Es ist unser Bestreben, als Selbsthilfegemeinschaft daran mitzuwirken, daß nach dem Verlust tausender wissenschaftlicher Bibliotheken viele der wichtigsten geisteswissenschaftlichen Werke wieder aufgelegt oder neue Editionen gedruckt werden, und zwar zu Preisen, die es jedem erlauben, sich wieder eine persönliche Bibliothek wissenschaftlicher Grundlagenwerke aufzubauen.

Die Arbeit der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft gilt allen geisteswissenschaftlichen Werken, ferner guten Gesamtausgaben klassischer Dichtungen der Weltliteratur und Kunstbüchern.

Der Kunstkreis hat es sich zur Aufgabe gemacht, eine Begegnung zwischen dem Wissenschaftler und der Kunst der Gegenwart herzustellen, indem er moderne Originalgraphik zu günstigen Preisen anbietet.

Das Schallplattenprogramm bringt eine Auswahl erstklassiger Aufnahmen von Musik aus allen Zeiten, ferner Lesungen von Dichtungen der Weltliteratur, sowie Sprachkurse.

Verlangen Sie den unverbindlichen Katalog Z/58 von der

WISSENSCHAFTLICHEN BUCHGESELLSCHAFT, DARMSTADT, HINDENBURGSTRASSE 40

Moderne Graphik | Musik

# KNUT HAMSUN

Zum 100. Geburtstag des Dichters die erste deutsche Dünndruckausgabe im Herbst 1958

# SÄMTLICHE ROMANE UND ERZÄHLUNGEN

Einleitung von Paul Fechter

Fünf Bände mit insgesamt 5 600 Seiten
Subskriptionspreis bis zum 15. September 1958
In rotem Ballonleinen, flexibel DM 118.—
Luxusausgabe in rotem Saffian-Ganzleder
mit Goldschnitt DM 225.—
Nach Erscheinen erhöhen sich die Preise

Bitte fragen Sie Ihren Buchhändler



PAUL LIST VERLAG MÜNCHEN

# KARL ALEXANDER VON MÜLLER Am Rand der Geschichte

Münchner Begegnungen und Gestalten

1 56 Seiten, in Leinen 9.60 DM

«Karl Alexander von Müller ist einer der in Deutschland nicht gerade dicht gesäten Historiker, die zu erzählen verstehen. Wer wie er Sinn hat für Details, den Reichtum der Nuancen und das Anekdotische, das oft treffsicherer den Hintergrund beleuchtet als der Blick auf das Monumentale, findet leicht Zugang zu seinen Lesern. Von der Penthesilea Leutholds über den Prinzregenten Luitpold, das Freundestrio Hofmiller, Cossmann, Pfitzner, den Maler und Galeriedirektor von Dillis über Lola Montez, Oskar von Miller und seine Familie spannt sich der Bogen der Kapitel, die Kabinettstücke der Darstellungskunst sind, bis zu Vater und Sohn Furtwängler. So unverfälscht die Sympathie des Autors für sein Heimatland durchschlägt, immer behält der Historiker die Zügel in der Hand, gerade so locker, wie das von einem so musisch einfühlsamen Mann der Wissenschaft zu erwarten ist. Das macht die Lektüre zu einem Vergnügen.» Stuttgarter Zeitung



«Das Buch Karl Alexander von Müllers ist gleichsam als Geburtstagsgeschenk für die Stadt München zu ihrem 800. Jubiläum gedacht. Es ist darauf zugeschnitten, ein Hauch von Liebenswürdigkeit und Herzenswärme umgibt es . . . Diese Essays sind ausgefeilt bis zum äußersten, von zärtlicher Behutsamkeit geschaffene ziselierte Kunstwerke.»

Die Gegenwart

# CARL HANSER VERLAG

#### MARGINALIEN

#### Zum Buchstaben R

Rollendes R, Radio Rundfunk und Ringelreih, Radau ohne Risiko V. O. Stomps

#### Heroismus

Menschen die Kaninchen ähnlich sehen hüpfen über einen Platz. Auf diese kaninchenähnlichen Menschen lauerte schon lange eine flache bleierne Wolke. Vorsichtig und schnell klatscht sie auf die kaninchenähnlichen Menschen nieder. Wie sich die Wolke wieder hebt liegen die kaninchenähnlichen Menschen flach und sauber gepreßt auf dem Platz und trocknen rasch an der Sonne.

Hans Arp

#### Negativen

Was man so sehr prächtig Sonnenstäubchen nennt, sind doch eigentlich Dreckstäubchen.

Lichtenberg

#### Militarismus

Bitte zeig mir, falls es dir nicht peinlich ist, in welches Versteck du dich verkrochen. Catull

#### Irrtum

In the Mexican zoo they have ordinary American cows. Gregory Corso

#### Buchstaben V

Verführtes Vieh. Verfassung virtuos, Vox populi.

V. O. Stomps